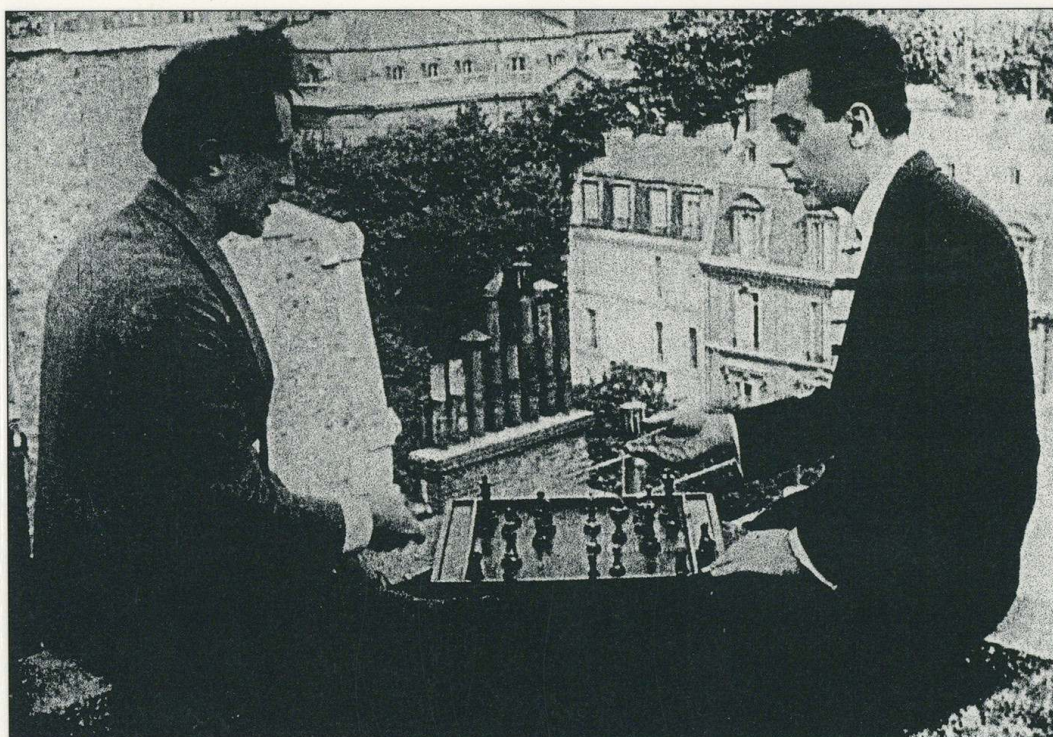


Philosophie

Formalisme, Jeu des formes



Cahier sous la direction d'Eveline Pinto
Centre de recherche sur la philosophie
des activités artistiques contemporaines

PUBLICATIONS DE LA SORBONNE



Formalisme, jeu des formes

Eveline Pinto (dir.)

DOI : 10.4000/books.psorbonne.14985
Éditeur : Éditions de la Sorbonne
Année d'édition : 2001
Date de mise en ligne : 24 janvier 2019
Collection : Philosophie
ISBN électronique : 9791035102715



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN : 9782859444273
Nombre de pages : 134

Référence électronique

PINTO, Eveline (dir.). *Formalisme, jeu des formes*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2001 (généré le 01 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/14985>>. ISBN : 9791035102715. DOI : 10.4000/books.psorbonne.14985.

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

© Éditions de la Sorbonne, 2001
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Dans la mouvance des théories de l'art pour l'art, modernité et modernisme récusent la fonction de communication du langage, de représentation de la peinture, et affirment la spécificité des modes d'expression artistiques, l'autonomie de domaines d'activités. Cette théorie d'un art autotélique par quoi se définit le formalisme coïncide avec les plus éclatants triomphes de l'art de la modernité. La période où les artistes illustrèrent l'idée de l'art pur et mirent en honneur les formalités et les procédures propres à la formalisation a été en effet un moment des plus brillants dans le jeu des formes il n'a été celui ni du déploiement de l'Idée artistique, ni de la révélation de l'essence et de la norme universelle de l'art en tant qu'art.

Les auteurs cherchent à tirer au clair les implications de l'utilisation et de la mise hors service d'un concept qui fait partie de l'univers des problèmes, des références et des repères intellectuels par rapport auxquels les artistes et les critiques d'art définissent leurs choix. Ils découvrent les paradoxes constitutifs de la notion, à travers les œuvres de Mallarmé, Duchamp, Dubuffet, des post-avant-gardes contemporaines. Ils analysent les origines kantienne de la théorie formaliste, ses dérives néo-kantiennes, enfin les arguments antiformalistes de la critique d'art actuelle.

Travail sur le formalisme donc, sur les bons usages de la notion, sur son insuffisance manifeste comme principe critique. Travail aussi sur le jeu des formes. Qu'y a-t-il en jeu dans ces jeux sans fin qui mènent de l'une à l'autre ? En zone libre, dans l'espace spécifique où l'artiste cherche à faire voir sa compétence, le mouvement libre, probablement...

EVELINE PINTO

Centre de recherche sur la philosophie des activités artistiques contemporaines

SOMMAIRE

Introduction

Eveline Pinto

Première partie. Paradoxes formalistes, jeux de formes

De Mallarmé à Duchamp

Formalisme esthétique et formalité sociale

Pascal Durand

Ironie et réflexivité

Le Livre et la Mariée mis à nu par leurs célibataires, même

Les ruses de l'illusion

Post-scriptum

« L'informel » selon Jean Dubuffet

Essai de critique non formaliste

Eveline Pinto

Un formalisme réaliste

Inès Champey

Problématiser l'inspiration artistique

Problématiser la consécration artistique

Problématiser la commercialisation de l'art

Problématiser l'accès à la notoriété

Problématiser la « création » artistique

Problématiser « l'amour » de l'art

Deuxième partie. Thèses et arguments formalistes et antiformalistes

Note sur le formalisme et ses origines kantienne

Emmanuel Bourdieu

1. La banalisation du formalisme

2. Comment la forme est-elle devenue la valeur esthétique fondamentale de l'art contemporain ?

La forme, le schème et le symbole

Pour une théorie de l'artialisation

Alain Roger

Arguments antiformalistes

Yves Michaud

Table des illustrations

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ouvrage publié avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris I.
Pour cet ouvrage, les droits numériques des illustrations n'ont pas été obtenus.

Introduction

Eveline Pinto

Droits numériques non obtenus.

Jean Tinguely, *HOMMAGE À NEW YORK*, 1960. © ADAGP, PARIS 2001

- 1 Faut-il défendre l'art se faisant, ou proclamer le démantèlement de son concept, et ainsi sa fin irrémédiable ? Les tempéraments optimistes et les humeurs spleenétiques se rencontrent au moins sur un point, l'affirmation d'une crise des arts contemporains. « Même la presse, dont l'information veut les vingt ans, s'occupe du sujet, tout à coup, à date exacte », constatait Mallarmé voilà plus de cent ans à propos d'un événement assez semblable, *Crise de Vers*¹.
- 2 L'historien qui fait le bilan des activités artistiques du xx^e siècle, manifeste cependant quelque motif d'inquiétude. Après les éclatants succès de l'art moderne, il relève le déclin des genres représentant par tradition le grand art et la disparition des avant-gardes modernistes qui, en rupture avec les conventions acceptées dans l'art comme dans la société libérale et bourgeoise, transformèrent radicalement les images, les formes, les moyens d'expression. Il note que les icônes de la consommation accompagnent tout être humain de sa naissance à sa mort et que celles-ci, avec les produits des industries de divertissement de masse (cinéma, radio, télévision, *pop music*) déterminent, à une échelle planétaire depuis la deuxième partie du siècle, l'uniformisation de nos catégories perceptives et de nos schèmes appréciatifs. Cet ensemble de facteurs, dont les uns relèvent de l'histoire interne d'un type d'activités humaines qui obéit à ses règles spécifiques et dont les autres dépendent de forces exogènes, aurait modifié la sensibilité de tous les publics, y compris les publics raffinés ou restreints, éclairés ou avertis². Les arts, après le déclin du modernisme et la disparition des avant-gardes artistiques, seraient-ils ainsi devenus une forme de vie qui aurait vécu, un genre de culture qui ne serait plus ?
- 3 La transformation des habitudes perceptives qui accompagne toute mutation profonde dans la société n'entraîne pas nécessairement des conséquences aussi radicales et des effets aussi brutaux. Elle révolutionne les goûts, détermine des jugements qualitatifs très

différents de ceux qu'on portait autrefois, des changements significatifs dans le régime des formes, mais elle n'en abolit pas le jeu, qui se poursuit par l'adoption d'autres règles. Ce que soutient Eric Hobsbawm, c'est qu'un tournant se dessine après 1950 dans l'histoire des arts. « L'avant-garde se meurt », une boucle se ferme. Une autre recommencerait-elle ? Le jeu des formes continue peut-être à se jouer, mais selon de nouvelles règles et de nouvelles procédures, qui changent totalement l'esprit du jeu et la manière de mener la partie.

- 4 Devant ces mêmes faits, on peut donc adopter un point de vue moins sombre et plus serein. Ce qui a fait naufrage avec le modernisme n'est pas l'art, comme type d'activités qui formule l'exigence que soient reconnues ses règles propres : ce genre d'activités existe socialement, à côté d'autres types d'activités humaines qui affirment comme elles leur caractère d'exigence et de nécessité pour la vie collective. Ce qui s'est perdu, c'est du moins l'hypothèse de travail commune aux auteurs de ce cahier, est la thèse essentialiste d'après laquelle les productions artistiques peuvent être jugées en fonction de normes déshistoricisées, considérées à tort comme principes absolus du goût, autrement dit le principe même de la critique formaliste. Le déclin de ce principe place les études littéraires et artistiques, dans la nécessité de se renouveler, de prendre acte des insuffisances des analyses formelles, et de les compléter en rehistorisant ce qui a été détemporalisé par une histoire culturelle récente. Pour y parvenir, il leur faut se défaire d'une autre erreur, qui consiste à croire, un peu à la manière de Hegel, que le moderne est cette fin de l'histoire universelle où la vérité de l'art a été enfin révélée par ses avant-gardes ; que ce laps de temps, d'environ cent ans, où les artistes défendant l'idée moderne de l'art pur, mirent en honneur les manières d'opérer, les règles, les procédures formalistes et les formalités propres à la formalisation, fut celui du déploiement de l'idée artistique, et non un moment des plus importants et des plus brillants dans le devenir et le jeu des formes.
- 5 Il y a donc lieu de revenir sur la fragilité du réseau sémantique qui enferme dans le carcan de la théorie formaliste, l'idée mobile de forme. La notion qui s'incarne et migre dans des œuvres que l'on appelle de manière significative « formes artistiques », est une mutante, qui a traversé bien des révolutions, picturales, poétiques et musicales. Jamais une, jamais la même, jamais prise dans l'unicité de sa nature formelle, contrairement à ce que dit la célèbre formule du *Banquet* de Platon, elle transmigre à travers des apparitions et des conceptualisations successives. Il ne s'agit donc pas de figer la notion dans la rigidité d'une idée immuable, et de défendre un point de vue substantialiste, qui fait gagner à l'art une ossature conceptuelle et perdre à l'artiste sa liberté d'invention. Il convient par exemple de situer dans leur horizon de référence propre l'art moderniste et celui qui vient après, et que pour cette raison, on appellera, si l'on veut, post-moderne. Si on adopte ce point de vue, on peut se demander si le sentiment d'inconfort, de perplexité esthétique et même moral que les jeux des formes actuelles avec l'informe et le difforme déclenche même dans un public restreint et averti, ne tient pas à la coexistence non pas dans la même conscience mais dans le même *habitus* ou inconscient culturel, de schèmes contradictoires incorporés en nous à des niveaux différents. Nous serions populistes et relativistes par des habitudes sensorielles venues de la rue et des media, élitistes et distingués par d'autres habitudes de sensibilité et de jugement, passant par la fréquentation de l'école, des musées, par l'inculcation et l'incorporation des modèles de la pure littérature et peinture. Est-ce bien ce mélange détonant que les artistes objectivent

dans les œuvres contemporaines et qui étonne un public qui préfère au bouleversement des formes la fixité du modèle ?

- 6 L'artiste américain Allan Kaprow écrit avec humour que le terme « formalisme » est comparable à la description médiévale de Dieu, cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part³. L'image du cercle décentré et sans bord suggère celle de la nébuleuse. Et en effet, ce qui est visé par le terme formalisme n'est pas délimitable par un concept aux contours fixes et précis. Il s'agit en quelque sorte d'un point de vue, comparable à une perspective, qui pendant longtemps aurait servi à constituer la saisie de n'importe quel tableau, de n'importe quel poème de la modernité, sans que ce point soit lui-même visible et saisissable. Ce point de vue invisible qui détermine nos appréhensions esthétiques de l'art en tant qu'art, est construit semble-t-il à partir de deux schèmes générateurs, l'un d'origine philosophique, l'autre d'origine littéraire : Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, définit le « pur jugement de goût », comme « indépendant de l'attrait et de l'émotion », comme un plaisir désintéressé, détaché de tout intérêt égoïste des sens, qui déterminent cependant les « pures » sensations de couleur et de son – une « pureté » qui « n'appartient donc qu'à la forme⁴. » Paul Valéry, analysant les conditions de la « volupté » poétique, les voit réalisées, « à l'état pur », dans « la poésie absolue »⁵. Puisqu'une note de ce cahier est consacrée aux origines kantienne du formalisme, il convient dans cette introduction de suivre l'autre parcours généalogique et de s'attacher, sinon à l'origine du terme et de son emploi, du moins à la théorie littéraire, d'inspiration kantienne, qui se trouve incorporée dans la poétique de Baudelaire et de sa descendance artistique. Avec Baudelaire, cette poétique, « celle de la modernité », « sort des frontières de la nation » comme le constate Valéry⁶. Elle féconde dans le monde de nombreux esprits, comme il le dit encore, mais pas seulement ceux de Swinburne, Gabriele d'Annunzio, Stephan George : ceux des peintres amateurs de littérature.
- 7 « Voyage au pays de la forme⁷ » et du formalisme donc, mais en suivant d'autres chemins que ceux qui mènent à la contrée que décrit Paul Valéry. Le trajet que je suis a pour point de départ l'Amérique littéraire de la fin de la première partie du XIX^e siècle, et s'achève, après détour à travers l'Europe des peintres et des poètes, par un retour aux États-Unis, à une époque, cent ans environ après la mort d'Edgar Poe, où New York est devenue la capitale internationale des arts. L'enjeu de ce parcours très libre dans le temps, l'espace et les genres artistiques n'est pas de genèse historique, mais de reconstruction d'un modèle théorique qui semble avoir fait ses preuves dans le domaine de la littérature comme dans celui des arts.
- 8 Il est à la fois singulier et significatif que les États-Unis du XIX^e siècle, pays « vain de sa force industrielle et un peu jaloux de l'ancien continent », comme dit Baudelaire à propos de l'Amérique dominée « par la tyrannie de l'opinion » à l'époque d'un âge d'or des magazines commerciaux, ait été le lieu de naissance d'une théorie de l'art qui, après avoir atteint son apogée sur ce même continent, y est mise à mal⁸. Artiste de la modernité, en ce sens, vu par Valéry, qu'il associe « l'intelligence critique » et la « vertu de poésie »⁹, Edgar Poe offre un premier exemple de ce qu'est la poétique formaliste dans deux textes majeurs, *The Philosophy of Composition* et *The Poetic Principle*¹⁰. Le formalisme, avant même la naissance du terme, voit sa préhistoire commencer dans un milieu hostile à la littérature. C'est la position défendue par un écrivain qui ne veut pas devenir un *making-money author*¹¹, comme disent les biographes américains suivis par Baudelaire, et qui, « dans ce vaste marché des valeurs humaines » comme dira Valéry, oppose « l'économie spirituelle » et « l'économie matérielle »¹². C'est dans le cadre de référence du

matérialisme et du pragmatisme américain que la théorie trouve sa formulation la plus nette : il s'agit de légitimer une spécialité, celle de l'écrivain qui revendique un domaine d'activité spécifique, et qui pour l'exercer correctement, souhaite la reconnaissance par ses pairs, et donc l'existence d'un champ intellectuel autonome. C'est dans ce même cadre de référence que cette théorie, cent ans plus tard, finira par perdre toute aura. Sa mise à mort ironique est due, dans les débuts de la vogue du *pop art*, aux coups que lui portent des artistes acceptant comme allant de soi leur appartenance à la société de consommation, et donc que leur art soit jugé fausse monnaie, celle-ci étant, disaient-ils, « vraie monnaie de l'époque »¹³.

- 9 En affirmant que son poème *Le Corbeau* a été composé selon sa poétique et non l'inverse, Edgar Poe oppose à la thèse romantique de l'inspiration et du génie une théorie de la pratique artistique hautement révolutionnaire. Reprenant la notion aristotélicienne de la forme comme totalité, il ajoute non pas que celle-ci est *organisée*, mais *agencée* en vue d'une intention, produire l'effet poétique. Dans l'agencement de cette totalité, la réflexion, la délibération, le calcul, la décision ont la part la plus belle : la forme poétique est machine à produire de l'effet ; de celle-ci on peut décrire « les rouages et les chaînes », « les trucs pour les changements de décor », en bref l'ensemble des mécanismes mis en mouvement par le jeu, l'artifice de l'histriion littéraire.
- 10 Dans cette première version de la théorie, deux points sont mis en relief, d'une part l'importance accordée au travail de formalisation, de mise en forme logique du processus de réalisation formelle ; d'autre part la conséquence qui en dérive, l'idée de la poésie comme jeu. Jeu absurde et gratuit qui ne réfère à rien et ne veut rien dire ? Certainement pas : dans ce poème de la mélancolie, simple prétexte au texte, le référent ne fait pas défaut et suggère un fort courant souterrain de pensée ; cette poésie tend à l'autonomisation de la forme, non à l'élimination pure et simple du sens au profit d'une théorie de la littérature comme écriture autoréférentielle. C'est ce qui plaît à Valéry, qui trouve très séduisante chez Baudelaire une doctrine dans laquelle « une sorte de mathématique et une sorte de mystique » s'unissent, tirées de ses affinités avec Edgar Poe.
- 11 Valéry braque l'éclairage sur un troisième point non moins important, et relie l'élément apparemment le plus platonicien et le plus éthéré de la doctrine d'Edgar Poe avec une donnée historique qui n'a rien de formel. Edgar Poe associe le travail de formalisation à une théorie de la volupté poétique, c'est-à-dire du « plaisir à la fois le plus intense, le plus élevé et le plus pur », trouvé dans « la contemplation du Beau ». En affirmant que le beau est « cette violente et pure élévation de l'âme – non pas de l'Intellect, non plus du cœur », Poe divise l'univers de l'esprit en trois éléments distincts, l'Intellect Pur, le Goût et le Sens moral¹⁴. Paul Valéry ne s'y trompe pas et comprend cette tripartition des facultés d'où dérive le projet de « la poésie à l'état pur », comme « la tendance d'une époque qui a vu se séparer de plus en plus les modes et les domaines de l'activité »¹⁵. Autrement dit, l'affirmation de la spécificité et de l'autonomie de l'art s'inscrit dans le cadre du monde moderne, qui repose sur la spécialisation des tâches, la reconnaissance de chaque spécialité. Déclarer que le Beau est le seul domaine légitime de la poésie, qu'il ne se confond pas plus avec la vérité et la passion (satisfaction de l'intellect et excitation du cœur), qu'avec l'hérésie du didactisme, la science et la morale, c'est vouloir faire admettre les normes d'évaluation d'un travail d'analyse et de formalisation littéraire, effectué selon ses règles propres. C'est donner à voir la somme de labeur investie dans cette occupation, qui exige une forme d'intelligence, des potentialités et une technicité particulières. C'est

aussi légitimer la possibilité d'un champ littéraire autonome, fondé sur des exigences spécifiques, propres à ce champ, et faire accepter que le microcosme littéraire est un monde à part, indifférent à la science, à la technique, au progrès, à ses applications dans le monde de l'industrie, indifférent aux passions et intérêts, à la morale utilitariste de la classe dominante. Situait Edgar Poe dans une « barbarie éclairée au gaz », ou mieux, dans un pays « sans capitale » (lettrée) et « sans aristocratie », c'est-à-dire sans ce petit nombre de pairs parmi lesquels l'écrivain aurait pu trouver des lecteurs aptes à juger de ses compétences, Baudelaire montre que dans cette lutte pour la légitimité menée par l'écrivain avec pour armes de combat uniquement sa théorie de la littérature, l'enjeu n'est pas le droit d'entrée dans un champ littéraire déjà constitué, mais le droit de créer un champ culturel et de le faire exister dans des conditions particulièrement hostiles : celles d'une démocratie qui reconnaît la valeur des biens économiques, mais qui faute d'un passé et d'un capital culturel accumulé, a ignoré jusqu'alors la spécificité des biens symboliques¹⁶.

- 12 La poétique d'Edgar Poe sert ici d'instrument de vision, de verre grossissant, utilisé pour mieux aider à voir ce qui est parfois invisible dans le modèle formaliste, ses oscillations perpétuelles sur deux axes, entre deux pôles. Ce modèle hésite d'une part entre une réflexion sur la poésie à l'état pur et une politique d'artiste visant à faire reconnaître comme une spécialité admise par la société un mode d'activité spécifique, d'autre part il oscille entre deux idées différentes de la poéticité. L'une d'elles, la première, se relie à une poétique de l'effet, elle est la recherche du moyen de procurer cette satisfaction particulière que l'on appelle le plaisir esthétique ; mais par un processus de transformation dont il ne s'agit pas ici de suivre les étapes, la doctrine inaugurée par Edgar Poe évolue, et aboutit à une seconde conception, à l'idée de la littérarité, de l'écriture intransitive, essence a-historique de toute littérature. Cette métamorphose fait voir ainsi le modèle en équilibre instable entre deux pôles : à l'un des deux sa finalité est la satisfaction esthétique procurée par la forme qui n'est pas encore émancipée de sa fonction de représentation et de son contenu expressif ; à l'autre pôle et comme au terme de ce processus d'épuration, le formalisme doctrinal fait coïncider le projet de la forme évidée de tout contenu avec celui de la modernité esthétique, et celle-ci avec la fin, le *telos*, de l'histoire universelle de l'art. Cet équilibre instable entre plusieurs points est l'invariant du modèle, après sa migration dans le domaine des arts.
- 13 Le formalisme est une catégorie de la peinture qui fait irruption dans la culture européenne, au moment où l'abstraction connaît ses premiers succès dans presque toutes les capitales du monde. Ainsi Roger Fry, figure célèbre du groupe de Bloomsbury et ami de la romancière Virginia Woolf, invente la notion de « forme signifiante » au moment où il reconnaît en Picasso, à la veille de la première guerre mondiale, « le créateur d'un langage visuel purement abstrait, une sorte de musique visuelle », et en Braque, Matisse, Derain, Lhote, des « inventeurs d'images qui par la clarté de leur structure logique, l'unité et le grain fermé de leur texture », s'adressent à « l'imagination contemplative et désintéressée »¹⁷. La forme artistique, c'est d'une part ce à quoi le modernisme américain finira par la réduire, l'apparence visuelle, avec ce je sais quoi qui l'europeanise, la musicalité du visible, la valeur sensuelle, sensorielle, tactile du « grain », mais c'est aussi l'unité, la clarté, la structure logique donnant à l'œuvre d'art une dimension intellectuelle. Pour les artistes eux-mêmes, par exemple pour van Doesburg et Mondrian, la norme picturale est la recherche de l'équilibre artistique, de l'harmonie, opposée à l'œuvre d'art « esthétique-naturaliste », et « la forme » donnée à l'idée par les moyens

artistiques disponibles à cette fin, les moyens plastiques « purs », les couleurs, les formes, les lignes, les plans¹⁸. Le carré blanc sur fond crème de Malevitch entonne « un cri de victoire contre le bleu du ciel, contre le réalisme, contre tout ce qui se maintient dans l'horizon de notre vue de petits coins de nature qui servent le goût philistin », mais de plus, la victoire « sur la doublure du ciel coloré », donne la possibilité mystique de « voguer dans l'abîme libre blanc, dans l'Infini du suprématisme »¹⁹. La notion de formalisme, à peu près au même moment, est mise en circulation par les critiques et historiens de l'art. Ainsi Heinrich Wölfflin, qui se plaint selon les époques de « sa réputation de formaliste », ou qui y voit « un titre honorifique », sous-titre de manière significative ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, et donne l'indication implicite que l'ouvrage est contemporain des spéculations menées au sein du *Blauer Reiter* à propos du processus d'abstraction. À la veille de la première guerre mondiale, le formalisme implique deux présupposés critiques : le refus de prendre en compte dans l'analyse des formes esthétiques des facteurs extérieurs à l'art ; le parti pris d'analyser l'expérience de la forme autonome, émancipée de son devoir de représentation et de son contenu imitatif. « La forme sans contenu est une spécialisation », écrit Wölfflin dans son *Journal* en 1934, à propos de Picasso, notant aussi que la « dématérialisation est un processus naturel, et que la forme non figurative peut devenir une valeur autonome ». La vision ayant sa propre histoire, il s'agit de « défendre l'autonomie et les règles propres d'une culture du regard », fondée sur une idée de la forme détachée de l'objet et de toute fonction expressive²⁰. Ce formalisme critique radicalise et durcit en quelque sorte la théorie de la forme abstraite développée par Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art*. À la forme extérieure, comme délimitation d'une surface par une autre surface, à la réflexion sur les éléments et la grammaire formelle du tableau que préconise Wölfflin, Kandinsky oppose l'atmosphère (*Stimmung*), l'élément intérieur, la substance subjective contenue dans une enveloppe objective, parfum spirituel, son musical, vibration de l'âme²¹.

- ¹⁴ Cent ans environ après la mort d'Edgar Poe, par un tour ironique de l'histoire, les États-Unis, en quête du moyen de faire sortir le champ artistique américain de son provincialisme esthétique, le découvrent en se réappropriant, sans même s'en apercevoir, la poétique de l'écrivain, « génie méconnu dans son propre pays ». Ils découvrent le modèle depuis longtemps incorporé dans la culture européenne mais transformé après sa migration dans le genre pictural, et lui infligent de nouvelles distorsions. Le formalisme, qui, dans les leçons des maîtres du Bauhaus immigrés aux États-Unis pendant la guerre, renvoyait aux procédures employées par l'abstraction picturale, rassemblait, par exemple dans le discours du peintre Hans Hofmann, l'exigence des exercices formels et le rêve romantique de vibrante perfection. Dans la nébuleuse décrite par Allan Kaprow, s'agglutinent encore d'autres thèmes, le vertige éprouvé à contempler les bords noirs qui s'éloignent loin derrière les surfaces blanches dans la peinture de Mondrian, la perception des tableaux de Mondrian comme proposition brûlante et romantique, celle des peintures de Pollock comme quelque chose de presque classique ; le goût de la géométrie, la clarté, l'essentialité, la mesurabilité, le contrôle, l'unité ; les perspectives inexplorées dans une dimension « mystique », inaccessible à tout essai de définition, à propos des pratiques comme jets et entrelacs de peinture à la Pollock, disposées sur la toile par les procédures aléatoires du *dripping*²². Comme Dieu et le diable dans l'univers fini et infini, conclut Allan Kaprow, le formalisme et son contraire sont partout et nulle part dans l'art ; simples effets de croyance, ajouterais-je, en la nécessité du fondement ou

de la règle de ce qui, depuis la révolution artistique opérée par Manet, n'a plus ni fondement ni règle.

- 15 Le terme « formalisme » désigne donc l'ensemble des formalités spécifiques à l'art que l'artiste doit respecter pour faire la preuve de sa compétence ; la méthode critique qui analyse le *modus operandi*, les procédures formelles, le travail de formalisation. Comment en vient-il à désigner la dématérialisation de l'œuvre, la forme sans contenu, puis la méthode critique qui se limite à l'étude interne de l'œuvre au détriment de son extériorité ? Incorporé à la définition de la peinture américaine des années quarante et cinquante, le terme décrit un art qui récuse la tridimensionnalité, qui élimine toutes les conventions qui ne paraissent pas essentielles à la peinture, hormis la planéité et la délimitation de la planéité. Est formaliste la tendance de l'art à réduire le champ de référence, ou plutôt à accepter comme seule référence légitime une espèce de processus autocritique, qui s'interdit par exemple le droit de faire des œuvres d'art émouvantes par des moyens illégitimes. Au terme de ses tours et détours dans l'histoire et la géographie, la « pureté » dans l'art n'implique pas seulement la séparation des domaines où l'activité humaine peut se manifester, mais une division beaucoup plus poussée des divers sous champs artistiques, ce qui aboutit paradoxalement à limiter la notion de compétence artistique ; celle-ci suggère alors l'idée d'un professionnalisme étroit et n'a plus rien de commun avec celle des potentialités développées par l'apprentissage, de capacités particulières fortifiées par l'exercice. « La pureté » est la fin téléologique du développement linéaire de l'histoire de l'art et de son flux élégant. « La tâche de l'autocritique fut d'éliminer des effets de chaque art tout effet qui pourrait être emprunté (...) à un autre art. Ainsi, chaque art deviendrait pur. (...) Cette pureté signifiait autodéfinition ; et l'entreprise d'autocritique dans les arts devint une affaire d'autodéfinition à outrance », écrit Clement Greenberg, ce que commente avec humour Leo Steinberg : « Toute la gamme des significations possibles étant reléguée au rang des "sujets" jetables », « le critique idéal demeure de marbre devant les intentions expressives de l'artiste, indifférent à sa culture, sourd à son ironie et à son iconographie »²³.

- 16 On comprend que Marcel Duchamp se soit écrié « Suicide ironique ! », en assistant à la mise à feu de la machine autodestructrice de Jean Tinguely intitulée *Hommage à New York*²⁴ : la recherche menée à New York en vue de libérer l'art de sa dimension matérielle aboutit à cet événement plastique, T autodestruction d'un tas de ferraille où avait été incorporé, avec un sourire de connivence et de réminiscence à l'adresse du créateur du célèbre *ready-made*, un grand nombre de roues de bicyclettes et de voitures d'enfants. Cette apocalypse joyeuse signifiait la disparition du modèle artistique qui avait présidé aux destinées brillantes de la peinture de la première moitié du xx^e siècle, et un recommencement ; le vieux pacte rompu entre les jeux formels et les contenus d'expression pouvait être renoué.
- 17 Au cours de la décennie qui fut celle des années soixante, certains mouvements avant-gardistes essaient d'esthétiser les manières habituelles de vivre dans la société de consommation par la transfiguration du banal et de l'environnement quotidien. Il s'agit de supprimer les clivages entre ce qui passe pour noble ou ignoble, le grand art et les objets familiers de production industrielle. La perspective utopique développée alors est celle de la réconciliation de tous les goûts, goût populaire et goût distingué, et de tous les publics, élites cultivées et publics de masse. A l'insu peut-être de ses promoteurs, cette utopie a-t-elle servi la politique d'apaisement social conduite par le pouvoir après 1968²⁵ ?

Et la force contestataire des grands gestes désacralisants de Duchamp s'est-elle alors érodée ? Cependant l'abolition des frontières séparant l'art et le non-art a pour conséquence la remise en question du concept traditionnel de l'art et de ce qu'on lui associe spontanément, la quête hédoniste du beau, les techniques de l'illusionnisme pictural et celles de l'abstraction. Il est moins sûr qu'elle ait eu aussi pour effet l'abandon de méthodes limitant l'intérêt de la critique à l'analyse purement formelle.

- 18 Le formalisme est-il un terme aujourd'hui dépassé ? L'enjeu de la recherche proposée à mes collègues n'a pas été la classification des différentes mouvances artistiques qui le célèbrent ou le condamnent. Il ne s'agissait pas plus de défendre l'œuvre d'art sémantiquement autonome, se signifiant elle-même sans signifier le monde, que de faire l'inverse. Le programme, dont on a probablement dévié, visait au point de départ deux genres de questions : dans quelle circonstance le primat accordé à la forme devient-il une contrainte inadéquate à la pratique réelle des artistes et aux concepts qu'ils assignent à l'art, ou au contraire quand s'affirme-t-il comme une nécessité, répondant à des enjeux soit artistiques, soit extra-artistiques ? Peut-on illustrer et donner des échantillons d'une critique qui ne soit pas mimétique de son objet, qui fasse autre chose que de l'art à propos de l'art ? Par quels concepts est-il possible de renouveler l'approche des œuvres d'art, de faire comprendre ce que l'artiste moderne ou contemporain fait ou veut faire ?

- 19 La présentation des textes dans ce cahier n'impose nullement un ordre de lecture, mais suggère une orientation possible. Ces textes sont regroupés en deux sections, dont l'une porte sur des objets déterminés, littéraires ou artistiques, dont l'autre est consacrée à la théorie, aux thèses et arguments formalistes ou antiformalistes. Chacune de ces sections s'organise selon un ordre chronologique et logique.
- 20 La première section offre la reconstitution de trois moments, particulièrement significatifs, dans le devenir du jeu des formes. « Jeu », dans tous les sens du terme, déplacement, écart, conduite ludique, amusement, jeu de compétition, illusion, effet de croyance. « Jeu des formes », des formations admettant l'écart et le mouvement, au point d'inclure l'informe et le difforme. Trois moments, donc, trois illustrations différentes du paradoxe inclus dans le formalisme, pour généraliser ce que dit très justement Inès Champey à propos des artistes dont elle s'occupe.
- 21 Le premier moment, celui de Mallarmé, se situe à l'aube, à la préhistoire de la conception formaliste de la poésie, et donne à voir un premier paradoxe qui lui est constitutif : la poésie « autotélique » a un *telos* autre qu'elle-même ; le deuxième moment, celui de Dubuffet dans le tournant des années quarante et cinquante, manifeste les premiers signes d'essoufflement de la recherche esthétisante liée à l'abstraction picturale ; ce moment est celui de l'émergence de la catégorie d'« art informel », dans laquelle se laisse apercevoir un autre genre de paradoxe : la négation ou l'interprétation minimaliste du formalisme aboutit au même résultat que lui, à la célébration du jeu et d'une poétique du vide qui répond semble-t-il à d'autres raisons que le jeu lui-même ; par un paradoxe qui n'est pas moindre mais d'une autre nature, le troisième moment, qui trouve son accomplissement dans les années 1990, nous rend témoins d'une nouvelle transformation du modèle par des jeux formels qui expriment la réalité du statut de l'art et de l'artiste, ce qui justifie l'emploi du terme « formalisme réaliste ».

- 22 La seconde section s'ordonne selon un plan de présentation à la fois historique et logique. Elle commence par une tentative de reconstitution des origines philosophiques de la doctrine que l'on trouve chez Kant ; elle cherche ensuite à montrer les difficultés auxquelles conduit la philosophie néo-kantienne, et expose les raisons de sa remise en cause théorique. Enfin elle développe l'argumentation antiformaliste qui en prend semble-t-il le relais. La note sur les origines kantienne du purisme esthétique aidera le lecteur non philosophe à mettre en perspective le point de vue d'après lequel il vaudrait mieux substituer à la notion de forme, celle de schème socio-transcendantal de l'art ; et à comprendre la logique du renversement qui aboutit au développement des arguments antiformalistes et au renouvellement des concepts dont se sert la critique des arts contemporains.
- 23 L'étape mallarméenne étudiée dans la première section par Pascal Durand, est celle d'une poétique visant une pratique du langage dont la finalité est de s'interroger sur l'être même du langage. Cette conception de la poésie que l'on peut qualifier d'« autotélique », vise cependant un *telos*, une fin, qui ne relève pas d'elle seulement et qui n'est pas elle-même, mais quelque chose d'autre qu'elle cherche à atteindre, l'ensemble du système qui la rend possible. Cette poétique semble donc minée par une contradiction qui lui est constitutive, et qui traverse chacune de ses expressions. Prenant la responsabilité d'« un véritable changement d'échelle et de régime touchant à l'écriture poétique elle-même, à son rythme et à sa logique de fonctionnement », Mallarmé, en poète minimaliste qui n'aime pas trop la dépense verbale hugolienne, exprime une attitude très ambiguë à l'égard du vers libre, « heureuse trouvaille » qui libère des conventions formelles adoptées par ses prédécesseurs, et légitime toutefois la production anarchique des codes esthétiques rivaux. Reflet d'une « société sans stabilité, sans unité », la crise du vers libre est une illusion émancipatrice, qui place le poète dans la nécessité de rendre sa dignité de haut langage à une activité qui doit rester étrangère à la concurrence du discours de communication, de représentation et d'expression. Et pourtant, la recherche d'un état brut, essentiel de la parole, a beau n'obéir à aucune autre nécessité que de se dire elle-même, elle a un *telos*, une finalité qui est de restituer au langage sa fonction de signe ; signe de connivence, « salut » adressé par l'écrivain à la communauté de ses pairs, engagés comme lui dans les querelles formelles les plus âpres. « Ce à propos de quoi on s'entre-dévore compte », ces défis mutuels sur des questions de forme sont de la plus haute importance. En même temps, Mallarmé ne manque pas d'apercevoir le côté dérisoire des enjeux engagés dans ces luttes, dévoilant ce à quoi sert la « mentale poursuite », le « leurre » poétique, à rien d'autre qu'« à un jeu ». Reprenant à Pierre Bourdieu la notion d'*illusio* que celui-ci utilise en hommage à Johan Huizinga, Pascal Durand montre en quoi la poésie de Mallarmé s'apparente aux *ready-made* de Duchamp : il s'agit dans les deux cas d'une entreprise de désacralisation, de destruction de l'illusion esthétique, à laquelle ni l'un ni l'autre ne cessent de croire. Peut-on vivre sans croire, non pas à Dieu, mais aux illusions collectives partagées concernant la nécessité, qui n'est en rien nécessaire, de certains jeux ? Cette question, présente au cœur même de Pacte artistique, donne à la doctrine son allure paradoxale.
- 24 Présenté comme un essai de critique non pas anti, mais non formaliste, sur la catégorie utilisée par Dubuffet pour qualifier ses travaux, mon texte vise d'une part à illustrer la nécessité de l'analyse interne ou formelle de cette œuvre, et de l'autre à faire voir dans cette étude le préalable à une seconde analyse, qui concerne autre chose que l'apparence et la structure de l'œuvre et que sa place dans l'histoire sacralisée d'un devenir immanent

à l'art. L'objectif de la première partie est d'analyser le principe générateur des travaux de Jean Dubuffet. Cet artiste est un brillant commentateur de ses propres « travaux », auxquels il a consacré la majeure partie des textes rassemblés dans les quatre impressionnants volumes des *Prospectus et autres écrits suivants*. Le visuel et le textuel se présentent ainsi dans une relation réciproque de perpétuel renvoi l'un à l'autre. Ils imposent donc, comme une exigence venue de l'intérieur même de l'œuvre, l'impératif critique de prendre en considération deux choses, les propriétés visibles et les concepts supplétifs. L'étude conjointe de ces deux volets de l'œuvre de Dubuffet montre que la catégorie ou concept « esthétique » qui gouverne les œuvres « informelles », naît de la fusion de deux schèmes artistiques, l'un formaliste, l'autre antiformaliste. Antiformaliste, Dubuffet l'est quand il renonce aux effets de transparence obtenus avec de la peinture à l'huile, quand il travaille avec un médium inhabituel, avec ce qui est indifférencié, du sable, de la boue, quand il valorise le domaine seigneurial des pierres pour détruire l'idée formelle. Mais il a d'admirables formules qui le rapprochent de Mallarmé lorsqu'il affirme que l'art est un jeu, jeu de « croyance » fondé sur « la décision » de croire. Cette conception formaliste de l'art aboutit en fait au vide, au repli monadique et autarcique du joueur sur lui-même et sur une forme de maniérisme, où la critique a pu voir « le stérile triomphe du faire ». Ce principe générateur de l'œuvre est ce que la critique d'art la plus puriste appelle « forme » : *forma formons* par opposition à *forma formata*, à l'œuvre d'art une fois faite²⁶. Par référence aux termes employés par Panofsky, je préfère l'appeler « schème générateur », principe réglant l'acte : *modus operandi*, *habit forming force*, par opposition à l'*opus operatum*.

25 Ayant mis à jour ce principe, j'aurais pu me livrer au plaisir-incongru dans le cas présent de la description enchantée de la pure apparition de l'œuvre d'art. C'est là une voie dans laquelle s'engage la critique formaliste-pour qui la forme n'est pas schème ou concept, mais forme visible, sensible, *forma formosa*, beauté. Or « l'informel » n'adresse aucune injonction à suivre cette voie, que je ne suis pas. L'analyse formelle de travaux de ce genre invite plutôt à s'intéresser aux conditions de possibilité historiques de la production et de la réception, entre 1944 et 1952, de l'œuvre porteuse de telles caractères, dans les champs culturels et artistiques français et américains. Ainsi à l'étude des propriétés internes de l'œuvre, s'articule celle des conditions de possibilité sociales d'un projet créateur à première vue en totale rupture avec les recherches esthétisantes du modernisme abstrait. L'empruntant à Pierre Bourdieu, j'ai utilisé le concept théorique de « champ artistique », pour tenter de faire deux choses : étaler l'ensemble des possibilités picturales dont l'artiste s'écarte, dans cette logique moderne du succès où l'originalité à tout prix est le signe distinctif, la signature et la valeur de l'œuvre ; expliquer ce succès en étudiant la dualité et la proximité du champ artistique et du champ littéraire, dans ces jours troubles de la fin de l'Occupation et des lendemains de la Libération où, selon l'expression de Jacques Audibert, Jean Paulhan est devenu « le contrôleur général de la République des Lettres ». J'espère avoir ainsi illustré un deuxième paradoxe du formalisme, son étonnante malléabilité, sa capacité à se travestir jusqu'à faire semblant de se nier lui-même, ce qui n'exclut pas l'analyse des conditions qui expliquent le choix de tel ou tel déguisement et la possibilité du succès.

26 Pour décrire la démarche de certains artistes contemporains, Inès Champey emprunte à Pierre Bourdieu le concept théorique de « formalisme réaliste », dont elle fait le critère paradoxal de ses choix critiques les plus spontanés. Pierre Bourdieu utilise cette notion dans *les Règles de l'Art* à propos de « l'invention de l'esthétique pure » par Flaubert, Manet

et Baudelaire. La révolution symbolique qu'ils accomplissent au XIX^e siècle, consiste à faire la preuve que la maîtrise de toutes les exigences de la forme manifeste le pouvoir qu'a l'artiste de constituer esthétiquement n'importe quelle réalité du monde, de la plus belle à la plus vulgaire. Ce critère esthétique, dont l'équivalent littéraire serait la formule de Flaubert, « bien écrire le médiocre » est-il transposable à ce que font des artistes dont les productions n'obéissent pas à des préoccupations plastiques, qui récusent le terme de « peintres », ou se disent « opérateurs en art » ? C'est là le défi qu'Inès Champey relève : montrer que cette transposition est un principe d'intelligibilité qui peut éclairer des démarches aussi différentes, à première vue, que celles d'Andrea Fraser et de Matthieu Laurette, de Bernard Piffaretti, de Patrick Saytour, de Gwen Rouvillois, ou encore de Yoon Ja et Paul Devautour.

- 27 Dans la première moitié du XX^e siècle apparaissent, à côté de l'objet artistique lui-même, comme le rappelle Yves Michaud, « l'auteur, le médium, la performance de production, les conditions d'identification de l'œuvre ». À la fin du XX^e siècle, la pratique réflexive des artistes sur le statut de l'art et de l'artiste qu'étudie Inès Champey, vise à objectiver « un réel » plus « placement réel » encore : la condition de l'artiste pris entre deux feux, le populisme ou l'élitisme dénié, la critique attachée aux vieilles valeurs traditionnelles (l'art figuratif), ou la critique animée du souci d'ouvrir démocratiquement aux foules le musée d'art contemporain, mais non de leur donner les moyens d'appréhender ce qu'ils contiennent. Cependant ce travail d'objectivation de la réalité ne s'effectue pas selon un mode d'expression plat, neutre ou indifférent, mais à travers les procédures choisies par l'artiste en fonction du point de vue qu'il prend sur sa situation et du problème qu'il se pose. Le texte fait voir ainsi l'appropriation des « artifices » utilisés par Piffaretti, notamment les procédures formelles de duplication de l'image, à une « problématique », ce qu'il en est de l'inspiration dans la peinture abstraite. Il montre comment Patrick Saytour s'y prend, pour remettre en cause son statut d'artiste « consacré » ou pour dissocier ce que l'on confond trop souvent, la valeur artistique et la reconnaissance sociale ; ou encore comment, Gwen Rouvillois, par d'autres moyens que ceux de la représentation picturale, réussit à intégrer à l'expérience esthétique le phénomène de la commercialisation de l'art. Le texte met à nu l'intention ironique qu'il y a dans la participation d'un artiste conceptuel ou « *readymade* autoproclamé », comme Mathieu Laurette, à des talk-shows télévisuels où ce qui est problématisé et critiqué, c'est la condition de l'accès à la notoriété, « l'autosatisfaction des discours artistiques et leur "langue de bois" spécifique ». Il analyse les modalités des interventions de Yoon Ja et de Paul Devautour, le style de leur discours, quand ils se proclament « collectionneurs » ou « opérateurs d'art », avec l'intention critique de détruire le mythe de la création artistique et de faire apparaître la dimension sociale de l'activité artistique. Problématiser enfin l'amour de l'art lui-même, c'est ce que fait avec humour l'artiste américaine Andrea Fraser, dans un autre genre d'intervention, la visite-conférence au cours de laquelle elle dit ce qu'elle a à dire en poussant jusqu'à l'absurde la littéralité du message officiel pris à son propre mot.
- 28 Ces trois études sur des œuvres apparentées par quelque aspect au formalisme, conduisent à la deuxième section sur le formalisme philosophique et les questions d'ordre critique qu'il soulève.
- 29 La note d'Emmanuel Bourdieu est un rappel de la théorie kantienne de la spécificité de l'expérience esthétique, et de la thèse du pur plaisir de goût, liée à une forme de « satisfaction désintéressée et libre », impliquant la neutralisation de tout intérêt des sens

et de la raison ; Kant soustrait à la juridiction de l'entendement ce que la tradition philosophique a sur-intellectualisé jusqu'à lui, mais parvient-il à faire la preuve que ce plaisir libre de tout intérêt égoïste est « ce qui plaît, universellement, sans concept » ? Ce rappel du kantisme est indispensable si l'on veut suivre la genèse historique et la logique qui conduit à la théorie de l'œuvre d'art autonome, indépendante de toute réalité extérieure, de tout souci de représentation, et donc à la pratique soit de l'œuvre abstraite, soit de l'œuvre réflexive, qui se dit-elle même sans dire le monde. À l'origine du principe de légitimation philosophique des plaisirs raffinés de l'esthétisme recherchant dans la contemplation des pures formes une satisfaction détachée de celle du corps, le kantisme préside aussi à la genèse de cette attitude critique qui consiste à ignorer la réalité extérieure que l'œuvre d'art autonome exclut de sa propre réalité.

- 30 Kantien déçu par l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, Alain Roger trahit de manière explicite et délibérée la pensée de Kant par une interprétation très libre du schématisme, « cet art caché dans les profondeurs de l'âme humaine », et par une distorsion de l'idéalisme, qui tend à historiciser et à sociologiser ce que Kant détemporalise, dans la quête d'un principe transcendantal. Kant relie l'expérience esthétique à l'activité de l'imagination qui schématise sans concept, mais dans le domaine du goût, la révolution copernicienne menée par Kant va-t-elle assez loin ? Alain Roger montre que non seulement le regard esthétique n'est pas dépendant de la Forme, mais qu'il schématise, produit ce qu'il voit dans la mesure où la vision est toujours déjà informée, éduquée, par les modèles artistiques qui imprègnent les capacités de l'œil à l'insu même du regardant. C'est là la théorie de « l'artialisation », dont il trouve les premiers éléments dans « l'esthétisme transcendantal » d'Oscar Wilde, et qui vise à expliquer la perception esthétique à première vue la plus spontanée et la plus personnelle, par le pouvoir constituant des schèmes collectifs, modèles artistiques, littéraires, picturaux, photographiques, etc.
- 31 La position d'Alain Roger pourrait être rapprochée de celle des philosophes américains qui se proclament les héritiers du néo-kantisme, et notamment de celle de Nelson Goodman ; elle pourrait l'être aussi de celle des historiens d'art anglo-saxons qui dénoncent sans relâche la thèse de l'innocence de l'œil et de la passivité de la vision, enfin de celle des sciences sociales telles qu'elles sont pratiquées en France. Ainsi Ernst Gombrich souligne l'importance des stéréotypes de l'art non seulement dans l'activité figurative, mais dans cette « anticipation modifiée » que serait l'acte perceptif en tant que tel. De même, Michael Baxandall explique le style de la peinture du Quattrocento et les dispositions visuelles à s'en laisser imprégner, par les expériences de l'œil que fait quotidiennement le spectateur, lorsqu'il va à l'église, écoute des sermons, mène des affaires, a une vie sociale, se cultive, se familiarise avec l'art du chorégraphe, du peintre, etc.²⁷. Quant au grand Panofsky, vis-à-vis duquel Alain Roger me semble un peu partial, il n'a guère manqué d'expliquer la perméabilité du public à certains programmes artistiques, par ces habitudes mentales que l'on acquiert par la fréquentation de l'école, et qui deviennent une fois assimilées, « principe qui règle l'acte », « force formatrice des habitudes » intellectuelles et visuelles. Enfin Pierre Bourdieu, qui dénonce inlassablement l'illusion intellectualiste, développe une théorie dispositionnelle, qui englobe l'*habitus* cultivé, « ces formes d'organisation non conceptuelles » dont parle aussi Jacques Bouveresse²⁸. Ce qui donne son originalité à la démarche d'Alain Roger, tient à la décision de limiter l'objet de son étude à la perception esthétique, et d'expliquer celle-ci non par la notion de schème culturel pris au sens large mais compris au sens plus étroit de modèles

artistiques. La position qu'il défend l'est à l'intérieur du champ de la philosophie esthétique, telle qu'elle a été comprise en France, de Paul Valéry à Mikel Dufrenne en passant par Charles Lalo, Étienne Souriau, etc. C'est avec les représentants d'une « science pure des formes » dont il n'a pas de mal à faire admettre qu'elle conduit au formalisme, entendue comme rhétorique verbeuse des « idées », « des formes idéales », qu'Alain Roger croise le fer, mettant un point d'honneur à ne pas désertier le terrain qu'ils ont choisi, celui de l'idéalisme, ce qui, à l'époque de la vogue du structuralisme, revenait à protester et à rappeler le rôle du sujet dans les expériences qu'il fait. La théorie de « la double artialisation », *in situ* (sur le terrain), *in visu* (dans le regard) est l'arme de combat qui lui permet de remodeler le paysage, et de passer du monde des idées, à celui que façonne le sujet collectif qui nous impose les diverses manières de voir ou de faire des mondes.

- 32 Philosophe formé moins à la pensée de Kant qu'à celle de Hume, et davantage à la pensée analytique qu'à l'esthétique « continentale », Yves Michaud, critique d'art, a publié de nombreux textes sur la production artistique entre 1978 et 1995²⁹. Son point de vue pourrait être celui de ce réalisme que Jacques Bouveresse qualifie de « naïf », par opposition à celui que l'on pourrait qualifier de métaphysique, systématique, ou doctrinal. Yves Michaud fait la distinction entre une entreprise comme la sienne, qui se proclame « objectiviste », relevant à l'origine du « positivisme visuel », et les autres, celles qui par exemple réduisent l'œuvre, comme le font encore les disciples attardés de Clement Greenberg, à ses qualités optiques et à sa position dans l'histoire sainte de l'art. Ce qui ne veut pas dire qu'Yves Michaud croit que la connaissance objective est l'apanage de la science et que la critique d'art en soit une. Les qualités artistiques ne sont pas objectives, affirme-t-il, mais elles peuvent être décrites, à condition de ne pas s'en tenir à « l'inventivité et à la nouveauté formelle », et de ne pas négliger « les indices supplémentaires pour la compréhension » : le contexte verbal ou visuel, de plus en plus complexe, qui fait partie des présuppositions de la perception artistique, et qu'il convient d'explicitier, de commenter, en le rapportant à l'histoire (de l'art), d'une part, et de l'autre, à la pensée de l'artiste.
- 33 Avec pour projet d'analyser « selon quels niveaux de contenu fonctionnent les œuvres post-modernes et contemporaines », celles des vingt dernières années, Yves Michaud procède à deux choses : 1) à une mise en perspective des changements de régime qui accompagnent le passage de l'art d'une époque que l'on pourrait appeler le court ^{xx}e siècle du modernisme, entre 1905-1911 et la fin des années 1970 (époque qu'il faudrait penser en rupture par rapport à la « modernité » revendiquée par l'art du ^{xix}e siècle, après la révolution picturale accomplie par Manet³⁰), à une autre époque, celle du monde post-moderne ; 2) à un examen des « arguments antiformalistes » développés par Thomas McEvelley. La position de cet auteur est que l'œuvre visuelle comporte au moins treize sortes de contenus.
- 34 Le changement de régime inauguré par la post-modernité dans l'art, Michaud le montre à plusieurs niveaux : du côté de l'apparence visuelle des œuvres, dans le n'importe quoi qui peut faire l'affaire, installations, vidéo, attitudes conceptuelles ; du côté de l'histoire, où toutes les possibilités ont été expérimentées et épuisées, dans la citation ; du côté de l'institution, dans la profusion de ce qu'il appelle le musée banalisé, lieu de visite touristique recommandé par des voyagistes poussant à la consommation des loisirs culturels ; du côté de la relation des œuvres, de l'artiste et du public, dans l'intégration partielle et intermittente, l'acceptation totale et sans importance. Pourtant, malgré ce constat, Yves Michaud ne partage pas la colère ou l'indignation des critiques nostalgiques

ou passéistes : il s'agit plutôt de montrer la complexité des œuvres visuelles, la prolifération et la richesse des contenus. D'où la distance prise par rapport à la théorie goodmanienne des symboles, à la conception de l'œuvre d'art comme architecture de signes, qui aboutit au formalisme, et l'intérêt porté aux thèses de Thomas McEvilley, en dépit du caractère « rudimentaire » d'une approche qui « fait appel non pas même à la notion d'information ».

- 35 Thomas McEvilley connaît-il un article d'Ernst Gombrich sur les potentialités de l'image visuelle dans la communication et sur la quantité de l'information qu'elle peut coder, au regard du spectateur, qui tient compte de trois variables, code, légende et contexte ?³¹ Les treize sortes de contenu énumérées peuvent être regroupées, me semble-t-il, selon ces trois variables ; on pourrait en effet rattacher à ce que Gombrich appelle le code, les niveaux de contenus suivants : les significations qui dépendent des conventions figuratives, les choix du « médium » ou genre artistique, du matériau, de l'échelle, des composantes liées à la durée, à l'appartenance à telle tradition iconographique, aux propriétés formelles. Se rapporteraient à la légende les contenus résultant soit « des suppléments verbaux fournis par l'artiste », soit des événements que l'œuvre « traverse dans la durée », paraphrases ou pastiches, attitudes, traits d'esprit, ironie, parodies qui la modifient. Dans le contexte de l'œuvre, Yves Michaud distingue, me semble-t-il, deux niveaux, le contexte d'existence et de circulation, la position dans l'histoire de l'art. Enfin la treizième sorte de contenu sur les réactions physiologiques à certains stimuli naturels, quoique ne relevant d'aucune de ces variables, est aussi empruntée à l'article de Gombrich et inspire à Yves Michaud d'importantes remarques à propos de l'interprétation de l'œuvre contemporaine.
- 36 Ce regroupement simplifie, semble-t-il, ce que l'intention de l'auteur est de rendre plus complexe, comme pour contraindre l'œil du regardant à focaliser sa vision sur ce qui autrement resterait dans ses marges. Le rapprochement des deux versions suggère la possibilité d'analyser l'œuvre d'art post-moderne, un peu comme une image visuelle ou figurative, et non plus comme une œuvre qui répondrait aux critères du formalisme américain : les choix formels n'ont pas un sens autoréférentiel, ils ont une signification, un contenu sémantique. Ce contenu a beau être totalement différent de celui exprimé par les images du passé, il peut pourtant être interprété par la prise en compte des mêmes invariants : propriétés formelles, discours qui accompagnent l'œuvre et lui servent de toile de fond, gloses que l'artiste ajoute à son œuvre, commentaires que le public des pairs, artistes ou critiques apportent, en bref les suppléments verbaux ou non verbaux, ensemble d'actes, d'attitudes, etc. Les deux versions, l'une simple l'autre complexe, manifestent une même orientation théorique, en montrant que la perspective sur l'art a changé, qu'on est passé de l'« esthétisme » – légitimé par une forme d'hégélianisme larvé, par une idée providentialiste de la philosophie de l'histoire de l'art-, au « positivisme » esthétique, visuel et verbal.
- 37 Pour conclure d'un mot : les études ici rassemblées ont beau être très diversifiées, ce n'est pas en trahir les auteurs que d'affirmer qu'ils ont voulu montrer que dans les jeux formels des artistes avec la réalité, se découvre à toute époque une aire de compétence et un critère de jugement pour apprécier ce qu'ils font, en dehors de la norme formaliste comprise au sens étroit du terme. Par ailleurs, ils partagent une même intention théorique, qui est d'offrir au spiritualisme et à l'esthétisme trop souvent de mise dans les discours actuels sur l'art, des alternatives suffisamment argumentées pour convaincre ceux des lecteurs qui ne sont pas les attardés d'un autre siècle.

NOTES

1. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 360-368.
2. Eric J. Hobsbawm, *L'âge des extrêmes, Histoire du court XX^e siècle*, éditions Complexe, 1999, chap. 17, p. 645-672.
3. Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, éditions du Centre Pompidou, 1996, « Formalisme : fouetter un cheval mort ou faire les choses en pure perte » (1974), p. 188-196.
4. Emmanuel Kant, *La critique de la faculté de juger*, J. Vrin, 1965, trad. Alexis Philonenko, §14, p. 66-67
5. Paul Valéry, *Œuvres*, Gallimard, t. I, 1957, p. 609
6. *Id.*, p. 598.
7. *Id.*, t. II, 1960, p. 466-467.
8. Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, Gallimard, 1951, « Notices de Baudelaire » » p 1001-1062.
9. Paul Valéry, *op. cit.*, t.I, « Situation de Baudelaire », p. 598-613.
10. Poe's *Poems and essays*, Londres, J. M Dent & SM LDT, p. 91 et 163. Edgar Allan Poe, *op. cit.* pour la traduction du premier texte par Baudelaire sous le titre « La genèse d'un poème ». Edgar Allan Poe, *Cahier de l'Herne*, p. 60-77, C. Richard et J.-M. Maguin pour la traduction du second.
11. Edgar Allan Poe, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1002.
12. Paul Valéry, *op. cit.*, t. II, p. 1081, texte cité et commenté par Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Seuil 1999, p. 25-33.
13. *Paris New York 1908-1968*, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1991 « Un misfit de la peinture new-yorkaise se confesse » (interview de Robert Rauschenberg par André Parinaud), p. 724.
14. Edgar Poe en vient ainsi, pour légitimer son idée du *poem* per se – *this poem which is a poem and nothing more-this poem written solely for the poem's sake*, à une définition du sentiment poétique qui dérive en droit fil de la définition du plaisir esthétique donnée par Kant dans le premier moment de l'Analytique du Beau : *That pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. In the contemplation of beauty we alone find possible to attain that pleasurable elevation, or excitement of the soul, which we recognize as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is satisfaction of the Reason, or from Passion, which is excitement of the heart. I make Beauty, therefore-using the word as inclusive of the sublime,-I make Beauty the province of the poem, simply because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring as directly as possible from their causes. (...) It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of truth, may not be introduced into a poem, and with advantage ; for they may subvert, incidentally, in various ways, the general purposes of the work : but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that Beauty which is the atmosphere and the real essence of the poem. (Poe's Poems and essays op cit p 99-100.)*
15. « Notices de Baudelaire sur E. Poe », *op. cit. supra* n. °7 ; Paul Valéry, *op. cit.*, n. °6.
16. *Ibid.*, « Notices de Baudelaire sur E. Poe ».
17. Texte cité par Roberto Salvini, *Pure visibilité et formalisme*, Klincksieck, 1988, p. 234-235.
18. *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, par Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, 1997, p. 319-331.
19. *Ibid.*, p. 331-338.
20. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Gérard Monford, 1989. *Relire Wölfflin*, Louvre conférences et colloques, 1995, Martin Warnke, « L'emprise de son époque sur Heinrich Wölfflin », p 95-115.
21. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, Denoël/Gonthier, 1969.

22. Allan Kaprow, *op. cit.*
23. Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, éd. Territoires, 1991, « Other criteria » par Leo Steinberg. p. 37-52. Les citations de Clement Greenberg faites par cet auteur sont tirées de « Modernist painting », *The new art*, 1965.
24. Michel Conil Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, éd. de la différence, 1989, t. I, p. 104.
25. Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg, Art, Politique et Architecture », *Genèses*, 6, décembre 1991.
26. Luigi Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, Gallimard, 1992.
27. Alain Roger, *Nus et paysages*, Aubier, 1978. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, éd. Jacqueline Chambon, 1990. Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1971. Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Gallimard, 1972. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, éd. de Minuit, 1967 (conférence prononcée en 1948 et publiée en 1951).
28. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997. Jacques Bouveresse, *La demande philosophique. Que veut la philosophie et que peut-on vouloir d'elle ?* éd. de l'éclat, 1996.
29. Yves Michaud, *Les marges de la vision. Essais sur l'art (1978-1995)*, éd. Jacqueline Chambon, 1996.
30. Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, juin 1987, p. 6-19.
31. Ernst Gombrich, « L'image visuelle », in *L'Écologie des images*, Flammarion, 1983. Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement*, éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 61-79.

Première partie. Paradoxes formalistes, jeux de formes

De Mallarmé à Duchamp

Formalisme esthétique et formalité sociale

Pascal Durand

Droits numériques non obtenus.

Marcel Duchamp, *LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME (LE GRAND VERRE)*, 1915-1923. –
© ADAGP, PARIS 2001

- 1 Depuis Roland Barthes – et à la faveur d'une interprétation à la fois réductrice et radicale de la thèse qu'il soutenait¹ –, l'intransitivité de l'écriture passe d'ordinaire pour la marque même de la littérarité. Le texte littéraire aurait par définition cette propriété d'être *autotélique*, c'est-à-dire de restreindre son pouvoir de référence à la seule désignation de sa propre écriture, sinon même de son propre pouvoir à s'autodésigner, par exclusion ou disqualification, au rang de simples prétextes accessoires ou contingents, de toute représentation d'une réalité extérieure au cercle de sa propre élaboration formelle comme de toute détermination sociale prétendant à s'exercer sur elle. Chez les plus radicaux, cette autoréférence constituerait l'essence transhistorique de la littérature et plus spécialement de la poésie (définie, avec Paul Valéry, comme la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif) ; chez d'autres, cette capacité à s'abstraire du champ de la représentation, la littérature l'aurait conquise au terme, certes, d'un long processus historique, mais dont le résultat pourrait être en quelque sorte versé rétrospectivement sur les œuvres du passé (il y aurait, ainsi, chez Voltaire, Racine, Rabelais, Dante ou Homère, des formes non délibérées de réflexivité, des zones d'épaississement du langage où celui-ci ferait écran à la simple transmission véhiculaire d'un contenu de pensée ou d'un sens renvoyant à quelque extériorité du discours).
- 2 À revenir au texte de Barthes, on verrait cependant que l'auteur du *Degré zéro de l'écriture* se gardait bien de déshistoriser cet autotélisme de l'écriture proprement littéraire. En héritier de Sartre, Barthes prenait soin de dater ce moment où la littérature et l'écrivain ont été saisis par le vertige de la réflexivité – en gros les années 1850, moment où, expliquait-il, le mythe universaliste de la bourgeoisie se fracasse contre la réalité d'une société de classes et où s'opère conséquemment une disjonction tragique entre la

conscience des écrivains et leur appartenance sociale : en rupture avec la classe à laquelle ils continuent d'appartenir, la plupart refusent de répondre aux demandes émanant de cette classe, s'intronisent en prêtres séculiers voués au service de la parole pure, et limitent leur domaine d'intervention et de compétence, sans aucun sentiment de perte, à la seule sphère opaque du travail des formes pour les formes.

- 3 Barthes voyait juste : la littérature a bien une histoire, dont le premier moment, fortement marqué par Jean-Marie Schaeffer, se confond avec la « révolution conservatrice » accomplie par le romantisme allemand qui, par réaction au processus de laïcisation de la littérature engagé par les Lumières va déterminer celle-ci comme un Absolu et comme le lieu d'une double interrogation de l'être par l'œuvre et de l'œuvre sur son propre être, son propre statut d'œuvre². En France, Vigny, soutenant que « La poésie est beauté suprême des choses et contemplation idéale de cette beauté »³, peut apparaître comme l'un des relais d'une telle conception à la fois spéculaire et spéculative.
- 4 Le deuxième moment de cette histoire répond à l'apparition en France – à la faveur d'une fracture au sein de l'école romantique entre d'une part les poètes « utilitaires », d'inspiration saint-simonienne, et d'autre part les poètes « artistes » – du credo de l'Art pour l'Art, auquel la préface à *Mlle de Maupin* donne son slogan en 1834 : « il n'y a de vraiment beau, écrit Gautier, que ce qui ne peut servir à rien », ajoutant que « l'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines »⁴. Sur ce credo, l'école parnassienne va établir toute son austère doctrine. Si le poète, tel que le voit Leconte de Lisle, entend bien passer pour « l'instituteur du genre humain »⁵, il ne va pas moins définir un corps de principes exprimant une fin de non-recevoir opposée aux attentes de ses contemporains : refus du lyrisme personnel, culte du vers strict et de la rectitude formelle, neutralité politique et morale, thématiques marquées par l'obsession du néant, l'exotisme, le passéisme (deux formes d'éloignement à l'égard du monde moderne, ostensiblement méprisé). Dans ces mêmes années, Baudelaire lance l'expression « poésie pure », pour faire valoir que la beauté n'est pas un ornement du discours poétique, mais qu'elle constitue à la fois l'enjeu et l'essence de ce discours : « La poésie ne peut pas, sous peine de mort et de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même »⁶. Se dessine ainsi, au nom d'un retour dogmatique aux sources de la poéticité, la définition moderne du poète comme professionnel de la Beauté verbale et de la poésie comme parole affranchie de toute fonction pratique. Dans cette lignée, la théorie mallarméenne des « deux états » de la parole peut raisonnablement passer pour l'apogée d'un processus engagé depuis près d'un siècle : d'un côté, la parole immédiate et représentative, réservée à l'emploi élémentaire du discours, placée sous l'empire de « l'universel *reportage* »⁷ ; de l'autre, la parole essentielle, produit d'une double visée de « Transposition » et de « Structure », à la fois instance de formulation phénoménologique d'une « notion pure » et organisation d'un matériau verbal travaillé sous tous ses paramètres formels, de la lettre à la syllabe, de la syllabe au mot, du mot au vers, du vers au poème et du poème au livre⁸.
- 5 Le discours d'essence adopté par Baudelaire ou Mallarmé masque assez mal ce qu'il refoule, à savoir tout le travail social d'épuration auquel la poésie a dû se prêter pour s'affirmer durablement en tant que construction verbale sans objet et trouvant dans sa pureté non seulement la marque la plus forte de sa spécificité, mais encore l'élément susceptible d'asseoir sa position dominante sur l'échelle des genres. Toute nimbée qu'elle soit de connotations religieuses, cette « pureté » est en effet historiquement construite. Il faut souligner d'abord que cet impératif de pureté, qui s'était profilé chez Vigny,

s'accroît à la faveur de la mise en concurrence du romantisme par la doctrine parnassienne et son culte d'un art impeccable, impassible, voué à « la contemplation des formes éternelles » (Leconte de Lisle). En ce sens, « poésie pure » n'est qu'une formulation ramassée du credo de l'Art pour l'Art, en train de s'institutionnaliser sous la forme d'une école dotée d'un programme conquérant. Elle s'inscrit évidemment, d'autre part, dans le cadre plus large d'une poétique d'opposition à l'idéologie dominante et à la demande bourgeoise d'une littérature de représentation, utile et divertissante, moralement saine, conforme à l'image lénifiante que la classe au pouvoir entend qu'on lui donne d'elle-même. Schaeffer a par ailleurs justement souligné « que l'interrogation sur le statut de l'art [doit être mise] en relation avec la naissance de la figure de l'artiste "libre", c'est-à-dire en fait avec l'introduction de plus en plus manifeste de la logique du marché dans la circulation de la valeur artistique et littéraire : le remplacement des liens de dépendance personnelle par la sanction anonyme et imprévisible du marché devait amener fatalement les artistes et écrivains à se poser des questions sur le statut de leur activité »⁹. Et s'ils sont en effet conduits à s'interroger sur le statut de leur propre pratique, ils sont aussi bien portés, comme par compensation ou dénéigation des intérêts proprement matériels engagés dans leur travail, à développer toute une idéologie du désintéressement et à entourer leur travail d'un halo fumeux de métaphores sacralisantes. Sous cet aspect, la sacralisation de la littérature comme celle de l'art sont dialectiquement liées à la sécularisation mercantile de l'art et de la littérature : c'est ainsi qu'on peut observer que le motif de la « peinture pure » se développe précisément, dans les années 1860, au moment où se met en place, en marge du système académique, le réseau des galeries marchandes.

- 6 Dans l'émergence du motif et de la position de la littérature et de la poésie pures entrent de façon plus déterminante encore des facteurs internes au champ poétique en voie d'autonomisation. Pour s'en aviser, il faut bien voir que, dans l'esprit de ceux qui s'en réclament, la poésie pure n'est pas l'une des espèces, la plus élaborée, du genre poétique : il n'y a de poésie véritable que pure. Sous cet aspect, la poésie pure porte à sa limite le processus de spécialisation qui depuis l'âge classique tend à réduire comme peau de chagrin le champ référentiel et le répertoire générique du texte en vers, par exclusion ou disqualification successive de la poésie mondaine, didactique, narrative, dramatique, etc. Cette spécialisation ne peut être séparée de la double logique d'autonomisation et de différenciation constitutive du champ littéraire moderne. Autonomisation portant les écrivains à fonctionner en cercle clos, à l'abri des contraintes politiques ou sociales, et à n'accepter pour juges de leur travail que leurs confrères, experts des formes et, à ce titre, seuls détenteurs des critères d'appréciation légitimes. Et différenciation les conduisant, par une sorte de division du travail esthétique, à se définir un territoire spécifique, selon leur genre d'appartenance et par conséquent à spécifier fortement, à *purifier*, les lois de ce genre. L'impératif de la poésie pure constitue bien l'expression par excellence de l'autonomie conquise par la littérature. Ainsi voit-on au même moment un romancier comme Flaubert non seulement déclarer lui aussi que « ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout », mais prendre aussitôt pour illustration de ce credo formaliste le fait qu'« un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers aussi beau qui signifie quelque chose »¹⁰.
- 7 À la fin du siècle, deux facteurs supplémentaires viendront appuyer et radicaliser ce processus d'épuration. D'un côté, au cours des années 1880, la crise du marché éditorial, qui touche de plein fouet la poésie, à la fois en état de saturation et de déclin objectif sur

l'échelle des genres, du fait de la légitimation du genre romanesque. Les poètes en temps de crise compensent, en déterminant d'autant plus la poésie comme haut langage qu'elle est en perte d'aura, et se tournent pour la plupart, moins par choix que par défaut, vers les mercenaires de l'édition à compte d'auteur, adeptes d'une édition coûteuse, luxueuse, à peu d'exemplaires, réservés à un public restreint au cercle des pairs et des lettrés bibliophiles. Cette crise de l'édition est d'autre part contemporaine et corrélative de l'explosion de la grande presse, qui connaît son âge d'or après 1875 et tend à imposer l'information comme norme hégémonique de l'écrit. Là où la presse soumet la parole à la transmission d'un discours sur le monde, les poètes, définissent par réaction des poétiques non référentielles et instituent la poésie en sublime exception au régime de « l'universel *reportage* ».

Ironie et réflexivité

- 8 On peut considérer à bien des égards que la démarche poétique et les dispositions théoriques de Mallarmé se situent à l'apogée du processus d'épuration de la poésie et de refoulement des conditions sociales de cette épuration. On peut aussi bien soutenir que cette démarche et ces dispositions – à l'exemple anticipé de celles que Marcel Duchamp mettra en jeu trente ou quarante ans plus tard dans la sphère des arts plastiques – représentent à la fois l'apothéose et la mise en crise de cette tranquille réflexivité par laquelle l'acte esthétique en est venu à se désigner comme acte pur, trouvant en soi-même sa propre finalité. Encore faut-il, pour en prendre acte, résister aux trois modes de réduction scolaire dont l'œuvre mallarméenne n'a pas cessé de faire l'objet. La première porte à surévaluer dans le corpus, pour les besoins des anthologies, la série des poésies parnassiennes et néo-baudelairiennes (*L'Azur*, *Brise marine*, *Apparition* ou encore *L'Après-midi d'un faune*) et à réduire la suite au rang de simples rébus d'écriture réservés, eux, à l'exégèse universitaire. Une deuxième réduction consiste à restreindre l'œuvre à sa seule dimension poétique en écartant l'ensemble des textes à caractère critique ou journalistique (comptes rendus d'exposition, journalisme de mode, chroniques théâtrales, critique d'art, etc.). Communes, ces deux réductions en autorisent une troisième, scolaire au sens étymologique en ce qu'elle porte à considérer Mallarmé comme un poète retranché du monde, prêtre et prophète à la fois d'une révélation poétique, voué à la seule contemplation de symboles évanescents. S'opère ainsi ce qu'on pourrait appeler un *nivellement par le haut*, à triple effet d'occultation. Occultation d'abord de la dimension critique de la démarche et du discours mallarméens. Occultation ensuite de l'attention aiguë qu'il n'a pas cessé de porter à ce qu'il nommait la « mentale denrée »¹¹, c'est-à-dire à l'œuvre en relation d'implication réciproque avec un espace social et économique pour lequel elle se met en forme. Occultation, enfin, de l'ironie qui habite, au plus profond, la réflexivité mallarméenne.
- 9 Faire pièce à ce nivellement et aux effets d'occultation qu'il engendre, c'est se mettre en condition de saisir ce qui désigne le plus fortement la singularité de Mallarmé dans l'espace poétique de son temps, lorsqu'il abandonne, après 1875, les grandes régions du lyrisme personnel et la mythologie du poète maudit accablé d'un côté par la platitude du monde et de l'autre par l'implacable ironie de *L'Azur* inaccessible. Cette singularité tient à plusieurs traits dont ses poésies post-parnassiennes sont porteuses et qui, associés, traduisent non seulement une démarche poétique spécifique, mais aussi une

représentation singulière des relations que cette démarche entretient avec son champ social d'exercice.

- 10 Le plus directement visible est l'adoption de formes brèves, sonnets pour la plupart, et répondant, en temps de crise du vers, à des codifications strictes. Façon de réaffirmer l'institutionnalité de la poésie à travers la forme prosodique maintenue. Plus de longs poèmes ni d'amples déclamations exprimant l'insurmontable conflit du poète et du monde, mais des textes brefs, à formes fixes, et gouvernés par une sorte d'énonciation blanche, froide, distanciée, où le je renverra davantage à une fonction textuelle qu'à la personnalité ou aux émotions du poète. Ces textes n'en seront pas moins le lieu de mise en œuvre d'une grande virtuosité syntaxique et rhétorique, agençant les vocables comme autant de pierreries enchâssées. Le langage ici n'est plus le véhicule d'un contenu à transmettre, mais un « insolite vaisseau d'inanité sonore »¹². Ainsi, par un renversement singulier, c'est désormais le sens qui devient le support de la forme (c'est-à-dire du processus de la signification). Le sens littéral du poème n'est plus son enjeu, tout juste son prétexte. Là où « l'universel *reportage* » impose de parler pour dire quelque chose, pour exprimer le monde dans son événementialité proliférante, le poème mallarméen parlera apparemment pour ne rien dire. De là l'extrême banalité des sujets poétiques mallarméens, du moins dans les sonnets de la maturité, décors exigus, salons vides, objets inutiles, paysages abstraits hantés par des solitudes quelconques, traces d'écume, volutes de fumée, ébats érotiques à demi-mot. À sujets minimaux, surdétermination de leur traitement formel. À sujets dérisoires, importance sans prix accordée au seul exploit rhétorique d'en tirer parti poétique.
- 11 Plus significativement, après 1875, Mallarmé réduit non seulement considérablement sa productivité poétique (il s'occupe essentiellement de critique d'art, de journalisme de mode, de critique théâtrale, etc.), mais encore il ne compose plus de poèmes qui surgiraient d'un pur projet esthétique, trouvant en soi-même son propre objectif. Sacrifiant dans la plupart des cas à une économie du don, le poète désormais écrira à la demande ou à la commande, mettra toute sa virtuosité rhétorique au service des rituels de sociabilité littéraire, hommages à rendre, remerciements à formuler, toasts à prononcer, dons à faire à telle revue ou à tel album privé, commémorations, tombeaux, etc. Autrement dit, sous un autre aspect, c'est encore à l'institutionnalité du discours poétique et aux rituels de sociabilité spécifiques prescrits par son champ d'appartenance que Mallarmé entend répondre. Ceci contribue à expliquer que nombre des poèmes qu'il compose dans la dernière partie de sa carrière soient ordonnés par un dispositif d'adresse et d'interpellation, impliquant notamment que le poème s'écrive sous l'impulsion rhétorique d'un nom propre à caractère matriciel, le plus souvent placé à la fin ou vers la fin du poème, tout se passant, à un premier niveau d'analyse comme si, en en retardant l'épiphanie, Mallarmé entendait faire de ce nom quelque chose comme le produit de la formulation poétique. Mais c'est aussi qu'il s'agit en priorité, pour lui, de figurer dans l'espace du poème le geste que celui-ci exécute et auquel il répond, geste de l'envoi ou de la destination. La forme du poème, déterminée par la formalité sociale ou symbolique à laquelle le poème répond, y mime en quelque sorte dans son propre déploiement verbal le mouvement qui le porte en direction de son destinataire.
- 12 Un dernier trait, qui serait extérieur au poème si différents motifs et toute une rhétorique de la négation ne l'y inscrivaient avec force, tient au fait qu'après 1875 se multiplient dans le discours mallarméen les dénominations disqualifiantes pour désigner sa production poétique, ensemble de riens, bribes, lambeaux, bibelots, chiffons, essais de

plume, notes, produits au hasard des circonstances et n'ayant eu pour fonction que de lui entretenir la main.

- 13 Pour rendre compte de l'agencement significatif de ces différentes propriétés-et notamment de l'articulation qui s'y opère souvent entre dimension communicationnelle du poème et puissante réflexivité de ses formes –, il faut interroger la manière singulière dont Mallarmé a envisagé, pour en tirer parti théorique, le plus grand événement poétique de la fin du siècle, équivalent à ses yeux de la Révolution française – à savoir l'effraction du vers libre, ébranlant ce qui, dans le poème, assurait sa stabilité institutionnelle et son statut de haut langage irréductible à la parole ordinaire. Cette crise du vers est, pour lui, l'expression d'une « crise idéale » et, ajoute-t-il, « autant qu'une autre, sociale »¹³. D'abord au sens où le vers libre bat apparemment en brèche l'un des principaux facteurs de cohésion et d'identité de la communauté poétique. Le vers libre est sans doute un moyen offert à chacun d'éprouver que « toute âme est un nœud rythmique »¹⁴. Mais d'autre part, en donnant à quiconque la possibilité « avec son jeu et son ouïe individuels » de « se composer un instrument » et d'en « user à part »¹⁵, la libération du vers a aussi bien ouvert la voie aux tentatives de rationalisation des démarches singulières et, par suite, à la production anarchique de codes esthétiques rivaux. Le duel Ghil/Moréas en a témoigné parmi d'autres, comme aussi l'inflation des -ismes avec la multiplication des chapelles : il n'y aura pas de *groupe* symboliste, rien de semblable en tout cas à l'École parnassienne (une doctrine, un leader, une revue, un éditeur), mais un collectif éclaté, dont Mallarmé seul cherchera à harmoniser les forces. Il est significatif, sous cet aspect, qu'après avoir salué dans le vers libre « une heureuse trouvaille », le poète ajoute aussitôt, en douche écossaise : « Après, les dissensions »¹⁶. C'est que, d'accord avec Bourget, qui dès 1881 avait homologué société décadente et esthétique décadente¹⁷, Mallarmé aperçoit derrière l'illusion émancipatrice du vers libre à la fois le résultat et le moyen aggravant d'une exaspération des différences individuelles – « reflet direct, avait-il déjà expliqué à Jules Huret en 1891, d'une société, sans stabilité, sans unité »¹⁸.
- 14 Rien donc de plus ambigu que son attitude à l'égard du vers libre. D'un côté, il approuve en chef de file, non sans appeler à maintenir « le canon officiel »¹⁹. De l'autre, il met en garde contre les ondes de choc que la dislocation du vers répand dans tout l'espace poétique au moment où celui-ci se voit menacé par la montée en force du genre romanesque, expression littéraire de cet « universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains »²⁰. L'anarchie prosodique, cela permet certes à chacun, en « se modulant » librement, d'affirmer sa propre souveraineté esthétique, mais cela se paie aussi bien, sur le marché des valeurs symboliques, en dispersion des forces, en perte de prestige, en dilapidation des signes de sacralité jusque-là fermement attachés au texte poétique. Une bonne part de l'effort théorique mallarméen trouve là sa source et son double enjeu. Il faut, primo, non pas raccommoder les débris de l'ancien vers dans quelque forme supérieure, mais faire émerger une loi poétique fondamentale, valant pour le vers régulier comme pour le vers libre, et susceptible d'autoriser toute variation rythmique individuelle mais en la situant dans la série infinie des autres variations possibles. Il faut dans le même mouvement rendre à la poésie, autrement conçue, libérée des contingences formelles qui la bouleversent, sa dignité de haut langage, placé hors de portée de toute concurrence par d'autres genres ou pratiques. On sait ce qu'il en résulta chez Mallarmé, qui dès 1886, dans ce qui deviendrait la conclusion de *Crise de vers*, répondait par anticipation à la question

ontologique formulée au début de la conférence sur *La Musique et les Lettres*²¹ : d'une part, démarcation étanche établie entre deux états, « brut » ou « essentiel », de la parole, et détermination de la poésie comme acte d'instauration formelle exercé sur la langue et de contrôle rhétorique exercé sur le texte ; d'autre part, institution de cet acte en geste essentiel de la littérature, toutes formes confondues²².

- 15 C'est à ce point que s'arrête en général la remontée originaire que ses exégètes consentent à accomplir avec Mallarmé, négligeant de l'accompagner plus avant, c'est-à-dire jusqu'à la question de « savoir s'il y a lieu d'écrire »²³. Il faut relire avec la plus grande attention ce que le poète, bien peu entendu sur ce point, déclarait à Oxford et Cambridge, en prenant prétexte des attentats anarchistes qui venaient de secouer Paris :

[Incriminer] de tout dommage ceci uniquement qu'il y ait des écrivains à l'écart tenant, ou pas, pour le vers libre, me captive, surtout par de l'ingéniosité. Près, eux, se réservent, au loin, comme pour une occasion, ils offensent le fait divers : que dérobent-ils, toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce qui est de mieux, indisputablement et à grand frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses : à condition qu'elle ne le décrète pas dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut d'elle-même tirer la parole. Je souhaiterais qu'on poussât un avis jusqu'à délaïsser l'insinuation : proclamant, salutaire, la retraite chaste de plusieurs. Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité : attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité – d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires²⁴.

- 16 Que veut-il faire entendre ? Non plus seulement que le vers repose sur un acte formel foncièrement identique quelque tournure qu'il prenne, mais, au-delà, que les dissensions auxquelles donnent lieu les expérimentations les plus explosives supposent au moins, parmi ceux qui s'y livrent, un « accord » de principe sur le fait que « ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». Autrement dit, de même que les « conflits » sociaux, jusqu'aux plus « furieux », n'ébranlent pas les fondements de la communauté des « citoyens », les luttes formelles les plus âpres, expression d'un « besoin d'exception » unanimement partagé, ne remettent pas en cause – au contraire elles le confirment et le renforcent – le principe de fonctionnement d'un microcosme tel que le champ littéraire, « minorité » sociale « institu[ée] à côté » de « la multitude » et définissant d'autres enjeux à poursuivre que ceux de « l'intérêt », de « l'amusement » ou de la « commodité » – « séjour de quelques esprits littéraires » qui précisément exige de ceux-ci qu'ils cultivent leur propre différence et leur propre singularité. Devançant les analyses de Pierre Bourdieu, ce que Mallarmé souligne ainsi n'est rien d'autre, en définitive, que la collusion de tous les agents du champ littéraire dans l'adhésion (inconsciente) à un enjeu commun à toutes les luttes qui les divisent, enjeu alimentant ces luttes mais ne pouvant apparaître, à ceux qui ne participent pas du même « jeu » et qui donc ne communient pas dans la même croyance collective que comme le fait d'esprits « gratuits », « étrangers » ou « vains ».
- 17 On serait tenté de mettre cette analyse, étonnante de lucidité, au compte d'un souci d'apaisement des conflits esthétiques radicalisés par l'effraction du vers libre (Mallarmé faisant valoir en somme à ses pairs que leurs « dissensions » formelles n'en recouvrent

pas moins un intérêt collectif à s'affronter sur des questions de forme), si cet intérêt ne relevait pas, chez eux, d'une disposition inconsciente ou, pour le dire autrement, d'une nécessaire méconnaissance-propre à tout agent social en quelque champ d'activité – touchant à ce que le poète avait significativement appelé, plus haut, « le mécanisme littéraire » :

Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela –

À un jeu²⁵.

- 18 Autant que celle de l'acte, cette métaphore du jeu est fréquente chez lui. Elle renvoie certes à un ludisme verbal et à une disposition intellectuelle où se mêlent distance au rôle et méticuleuse adhésion à ce rôle. Elle renvoie également à cette conviction qu'il s'est faite que la littérature ne fixe pas seulement des règles à son propre « jeu », mais qu'elle se confond largement avec ces règles. Comme la Cité – « lieu abstrait, dit-il, nulle part situé »²⁶, reposant sur une fiction sociale incorporée par chaque citoyen, lequel, en « contribuable soumis [...], paie de son assentiment l'impôt conforme au trésor d'une patrie »²⁷-, la littérature s'édifie sur un rien primordial, un vide fondamental. De même encore que la Cité avec ses institutions, le texte de sa Constitution, ses monuments, ses fêtes publiques, elle ne renvoie pas davantage à quelque transcendance : elle ne renvoie qu'à elle-même, comme ensemble, inscrit dans les esprits, d'écoles et de chapelles, de rivalités et d'alliances stratégiques, de genres et de pratiques, de codes formels et de normes de comportements, d'espaces de sociabilité et d'instances de publication ou de consécration, réseau à la fois matériel et immatériel canalisant le flux des intérêts, les choix stylistiques et les trajectoires de carrière.

- 19 Pour mieux cerner la nature de cette lucidité critique qui semble s'être emparée de Mallarmé et dont ses poèmes comme son discours théorique portent toutes les traces, il est important de repérer le lieu et le mode d'énonciation dans lesquels, pour la première fois, le poète a pris l'initiative d'exprimer sa conscience du sens du jeu. Ce lieu d'énonciation est celui d'un paragraphe particulièrement énigmatique de la lettre autobiographique qu'il adresse à Paul Verlaine en novembre 1886. Quant au mode de cette énonciation, ce n'est pas seulement celui de la lettre, du discours interpersonnel, mais d'une adresse faite à la communauté de ses lecteurs, dès lors que Mallarmé y répond à la demande de renseignements que lui avait adressée quelques jours plus tôt Verlaine, en train de préparer sur son pair en malédiction un article biographique à paraître dans la série des *Hommes d'aujourd'hui*, brochures réservées chez Vanier aux célébrités du monde culturel :

Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu²⁸.

- 20 Au plus simple, ce paragraphe dans lequel Mallarmé réduit ses textes en vers à des cartes de visite et le champ social de leurs récepteurs à un espace en désuétude fait entrevoir que l'écriture poétique est peut-être bien devenue ou en train de devenir pour lui un acte purement rituel, sans grande signification, ou qu'elle lui apparaît maintenant ou de plus en plus dans l'évidence ordinairement cachée de sa pure ritualité, qu'il s'agisse des formes qu'elle adopte par convention générique, des discours de célébration qui s'attachent à elle, de ses circuits de publication et de consommation ou encore de ses modes d'inscription, par voie éditoriale, dans le patrimoine culturel, figuré au rabais dans la lettre à Verlaine par cette « collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses »²⁹ à laquelle le poète identifie l'ensemble de ses textes publiés. Tout semble donc se passer comme si Mallarmé, continuant de sacrifier au rituel de l'écriture poétique admise, n'avait d'autre souci que de donner le change aux yeux de ceux qui, sans cela, le *lapideraient* – filons sa métaphore, elle est éloquente – pour cause d'*adultère* non plus seulement esthétique mais symbolique, au sens où il enfreindrait non tant tel code, tel article de doctrine, que le grand code régissant le champ symbolique dans son ensemble et exigeant, de ceux auxquels il commande, à la fois qu'ils croient en la valeur de la production esthétique en tant que telle et qu'ils incorporent cette croyance si profondément dans leur conduite et dans leur système mental qu'ils l'oublieront et la vivront comme une autre dimension de leur propre nature. On ne s'en est guère avisé, et pourtant cela tombe sous le sens : ces vivants auxquels il adresse en guise de cartes de visite ses sonnets représentent moins, par quelque généralisation excessive, l'ensemble des sujets sociaux que la fraction de cet ensemble constituée par un lectorat poétique tendant pour une part à se confondre avec Tauctorat poétique, lecteurs/auteurs au nombre desquels se comptent par excellence tous ceux qui cherchent la satisfaction de leur attente dans les « Revues littéraires » en surnombre à l'époque et où, « un peu partout, chaque fois que paraiss[ent leurs] premiers numéros », Mallarmé figure au sommaire. « L'époque contemporaine », dans ce cas, ne désigne plus seulement le champ social mais, par métonymie, les champs culturel, littéraire et poétique, avec les systèmes de dispositions propres à leurs agents.
- 21 Mais il y a plus. Et pour s'en assurer, il convient de renouer, à l'intérieur de la lettre, le fil reliant le paragraphe qui nous occupe à ceux dans lesquels Mallarmé affermit les bases d'une conception réflexive de l'écriture poétique. Curieusement, alors que ses *Poésies* passent pour l'un des lieux où la parole a cessé de « faire signe »³⁰, Mallarmé semble rendre à leur être de langage une nouvelle fonction de « signe », mais au sens cette fois de signe de connivence adressé par le poète qui les compose à la communauté symbolique de ses pairs. Manifestation parmi d'autres de ce que Mallarmé aperçoit le lien fondamental associant l'autonomie de l'écriture et l'autonomie du champ poétique, sous la forme d'une condition nécessaire à leur développement et à leur maintien *réiproques*. Entendons par là que ce qu'il semble indiquer et dont il semble tirer, en un geste de dévoilement à peine masqué, toutes les conséquences, c'est bien, d'une part, que l'autonomisation du champ poétique définit la possibilité d'émergence d'une écriture autotélétique et, d'autre part, que l'existence d'un champ autonome fournit à cette écriture le milieu dans lequel son autotélisme devient socialement recevable, pouvant apparaître comme une valeur en soi et comme la fonction première du discours poétique. Sans horizon d'attente spécifique, c'est-à-dire sans espace dans lequel le non-sens est susceptible d'apparaître comme une forme sublimée du sens et l'intransitivité comme la pure présence à soi de la littérature, l'autotélisme, s'il y en avait, ne serait qu'une aberration à mettre au musée des curiosités

rhétoriques. Sans récepteurs communiant dans la même croyance et la même pratique, la poésie intransitive, s'il y en avait, échapperait au genre poétique pour tomber dans le registre de cette « folie de la forme »³¹ que Zola, en 1878, croyait diagnostiquer dans les textes des « poètes contemporains » et de Mallarmé en particulier (cette « folie » n'ayant été en l'occurrence que la projection sur ces textes non tant d'un manque de discernement critique imputable à l'individu Zola que de la non-appartenance de l'écrivain Zola aux cercles rituels dans lesquels l'irrationalité supposée du jeu formel s'oblitére derrière la rationalité partagée d'un code d'écriture et de lecture). À l'inverse, autotélisme et intransitivité supposent une disposition collective à les accepter en tant que dimensions légitimes des poèmes – voire en tant que formes par excellence de la poésie. Pour que le texte fasse désormais signe vers lui-même ou qu'il fasse signe de lui-même, il fallait qu'une telle désignation devînt disponible dans le répertoire des modes de représentation possible et qu'elle fût à quelque titre profitable. Au fond – et c'est bien là, on le verra, ce qu'un poème tel que *Salut* met en jeu et en exergue – ce que l'écriture désigne dans l'écriture, ce qu'elle atteint au plus central d'elle-même, ce n'est donc pas quelque atome dont elle tirerait son être et sa raison d'être ni quelque essence à laquelle enfin, au cours du XIX^e siècle, elle aurait fini par répondre, mais l'ensemble des conditions morphologiques ayant rendu possible l'émergence d'une pratique du langage coupée apparemment de toute autre finalité que d'interroger l'être du langage. Autrement dit, le *telos* de la poésie autotélique n'est pas elle-même ni quelque chose qui en elle ne relèverait que d'elle seule et qu'elle chercherait à atteindre, mais l'ensemble du système qui la définit et la rend possible.

- 22 Rendons au texte son ironie. Elle n'est pas seulement le « sourire » dont Mallarmé se gratifie en touchant du doigt « l'artifice du mystère »³². Elle est aussi l'expression de ce que, ayant connu l'artifice, il n'adhère plus au mystère. Dès lors qu'il a perçu la logique de l'écriture poétique à l'heure de l'autotélisme, il n'appartient plus au même monde que ceux auxquels il continue cependant d'adresser, par ses poèmes, les marques attestant qu'il continue d'y appartenir. Autant dire que ses cartes de visite sont vierges : elles portent simplement témoignage de ce que celui qui les émet demeure ou cherche à faire savoir qu'il demeure assigné à résidence poétique, identifiable comme acquis au jeu de la poésie, dans l'ignorance partagée qu'il (ne) s'agit (que) d'un jeu. Du fait même, une ligne de partage se trace entre ceux qui vivent dans cette ignorance et celui qui s'en est défait : d'un côté des vivants ignorant qu'ils n'ont pas lieu ; de l'autre celui qui maintient la fiction pour se prémunir de tomber sous le coup d'une lapidation symbolique, venant de ceux auxquels, s'il se prêtait à ce risque, il aurait révélé le principe de leur ignorance.
- 23 C'est ici que la part d'illusion dont Mallarmé semble s'être délesté et qu'il désigne dans le chef des pairs ses lecteurs – ignorant qu'ils n'ont pas lieu, donc vivants illusoires – prend tout son relief critique. Le fonctionnement et la reproduction d'un champ social aussi long à s'autonomiser que le champ littéraire réclament de ses agents, comme l'a montré Bourdieu, l'incorporation préréflexive d'une double disposition à la reconnaissance et à la méconnaissance des règles rituelles présidant au jeu dans lequel ils s'engagent et engagent des intérêts spécifiques. Mélange de reconnaissance et de méconnaissance que Bourdieu a proposé de désigner sous le nom d'*illusio*, soit « le rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social » ou encore « ce contrat social, mais qu'on accepte sans l'avoir signé »³³. Autrement dit, le champ marche à la croyance, non sous la forme d'un acte de foi individuel, mais plutôt sous l'espèce d'une collusion sacrée

résultant moins d'une adhésion consciente à quelque code nulle part écrit que de la co-appartenance au champ et du partage implicite des mêmes valeurs. En d'autres termes, pour que le jeu fonctionne, il faut que les joueurs en possèdent les règles mais qu'ils en ignorent le *sens*.

- 24 Or, ce sens du jeu, c'est peut-être cela dont Mallarmé a su se rendre conscient et qu'il laisse entr'apercevoir dans le singulier paragraphe de sa lettre à Verlaine, non sans prendre la précaution d'y tenir cette révélation sous un voile d'ironie. Qui, de lui ou de l'ensemble des vivants ses pairs, a lieu ou pas ? À suivre la lettre du texte, eux n'ont pas lieu tandis que le poète occupe, hors de « l'époque contemporaine », le seul lieu habitable, garanti de toute contamination sociale par la sphère cristalline qui l'enveloppe. Mais l'ironie de la lettre agit pour en renverser le sens : eux ont lieu, mais l'ignorent – ou, plus exactement, le lieu qu'ils occupent dépend de sa fiction et de leur méconnaissance de sa dimension fictionnelle ; lui n'a plus lieu, et le sait sans le dire ou en ne le disant que sous couvert d'ironie. À mesure qu'ils s'écriront et se publieront, notamment sous la pression significative de circonstances souvent institutionnelles, les sonnets de Mallarmé, ses « devoirs de collégien »³⁴, seront pour une part la garantie qu'il se donnera, non seulement de continuer de participer au jeu auquel il ne croit plus et d'en retirer, dans l'immédiat, les profits spécifiques qu'autorise une telle participation (reconnaissance, autorité, notoriété), mais aussi et surtout de ne pas s'exposer à prêter le flanc au soupçon de ses pairs, à laisser savoir qu'il ruse avec les exigences du sens caché de la littérature. Publiant selon les normes admises, quoique au rythme très bas pour l'époque d'une moyenne de vingt vers par an, il satisfera au rite dont la publication est l'un des ressorts et paraîtra, dès lors, totalement complice des intérêts partagés par ses pairs, pleinement confondu avec eux dans la croyance qui fonde leur connivence.
- 25 Il faut relire sous cet angle les deux premiers vers de *Salut*, à l'origine toast prononcé à l'occasion d'une présidence de banquet poétique, et que Mallarmé placera en tête du recueil de ses *Poésies*, en façon d'épigraphe et en guise d'adresse au lecteur, indiquant sa disposition d'esprit à l'égard de l'écriture mise en œuvre dans les textes qu'il livre à son public dans l'attente que celui-ci sache à son tour incorporer la disposition nécessaire à leur réception correcte comme à leur appréciation légitime : « Rien, cette écume, vierge vers/À ne désigner que la coupe »³⁵. Texte d'ouverture autant que d'offrande, le poème certes s'y désigne comme ne désignant que lui-même dans le « rien » qu'il exprime – et sous ce rapport le mot de « coupe » renvoie à la coupe métrique, au « vers » lui-même comme découpe prosodique. Mais il y désigne tout aussi fortement qu'il ne doit de s'exprimer qu'au contexte dans lequel il s'exprime – et sous cet autre rapport, le mot de « coupe » renvoie à la coupe de champagne levée en hommage aux poètes réunis par et pour la circonstance. Du même coup, unifiant ces deux niveaux de lecture, le poème renvoie à la dimension performative de tout « toast », parole prononcée pour ne dire, en somme, que le fait de « lever son verre ». Ainsi, par ondes concentriques et métonymies successives, le poème renvoie aux poètes rassemblés (auxquels d'ailleurs il s'adresse), à l'occasion qui les rassemble, au rituel social du banquet et au champ à l'intérieur duquel un banquet poétique prend sens et tire à conséquence. Autrement dit, par une mise en abyme proprement vertigineuse mais foncièrement ludique, le geste réflexif du poème, qui le renvoie à lui-même pour l'enfermer dans sa propre clôture formelle, renvoie simultanément au microcosme social à l'intérieur duquel cette clôture des formes constitue désormais le principe poétique par excellence. En termes plus abstraits, la forme poétique, en se désignant elle-même, désigne en même temps la formalité sociale à laquelle elle

répond. Et ce qui vaut pour *Salut* vaut pour la plupart des poésies de la maturité, hommages, dons, tombeaux, textes de circonstance ou de commande, en même temps encadrés dans leur dispositif formel et reflétant la circularité du champ poétique auquel, à leur façon, ils paient leur « assentiment », leur « impôt » de croyance.

Le Livre et la Mariée mis à nu par leurs célibataires, même

- 26 C'est en ce point, toute proportion gardée, que l'acte critique mallarméen peut être relié à la stratégie de désacralisation/destruction de l'illusion esthétique dont la pratique du *ready-made* machinée par Marcel Duchamp a constitué le puissant vecteur. Mallarmé comme Duchamp, mais compte tenu de la distance séparant leurs *ethos* respectifs, procèdent tous deux à une mise en œuvre ironique des opérations esthétiques, visant à inclure dans l'œuvre les conditions de sa production et de son évaluation. L'un soumet l'autotélisme du texte à une fonction de désignation du principe social, extérieur au texte, qui non seulement rend cet autotélisme possible, mais fait de celui-ci le principe définitoire de l'acte esthétique³⁶. Plus radical, l'autre fait valoir en acte, avec ses *ready-made*, aidés ou non³⁷, que l'œuvre n'existe comme telle qu'en fonction d'un espace de réception spécifique et que sa valeur esthétique, loin de lui être intrinsèque, dépend à la fois du pouvoir de défonctionnalisation induit par son contexte d'exposition et du pouvoir de signature de l'artiste, signature dont le pouvoir lui-même dépend du capital de reconnaissance accumulé par lui auprès de ses pairs.³⁸ Révélation, donc, de l'arbitraire socialement contrôlé – par toutes les forces du champ, comme par son histoire – présidant à la production et à l'identification du caractère artistique de l'œuvre. L'exemple de l'urinoir soumis à l'Exposition des Indépendants à New York en 1917 le démontrait *a contrario*. L'urinoir, intitulé *Fontaine*, est d'abord soumis par Duchamp sous un pseudonyme, R. Mutt. Illustre inconnu : l'objet est *de facto* refusé par le comité de sélection des œuvres. De ce comité, Duchamp fait partie : il démissionne immédiatement. Sans légitimité, la signature est sans effet sur la promotion artistique de l'objet : ce n'est que lorsque le nom de Duchamp se trouvera associé à l'urinoir que celui-ci pourra être mis au catalogue des œuvres d'art avant d'entrer, pour finir, au musée.
- 27 De Mallarmé à Duchamp – qui, dès 1910, à une époque où le poète paraissait près de tomber dans les oubliettes d'un symbolisme périmé, le tenait pour « un grand personnage » à ranger, dira-t-il, avec Roussel, Brisset et Lautréamont, dans les rayonnages d'une « bibliothèque idéale »³⁹ –, il y a plus encore, cependant, que cette analogie rapprochant à distance le poème-carte de visite du *ready-made* (analogie qui passe aussi par la dimension circonstancielle, que Duchamp envisageait sous le nom d'*horlogisme*, « en projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) “d'inscrire un ready-made” » ; « l'important, continuait-il dans une étonnante proximité avec l'esprit gouvernant un poème tel que *Salut*, est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous⁴⁰. » Il convient, pour s'en assurer, de faire place, ici, au projet du grand Livre sans signature auquel Mallarmé, qui ne cesse pas d'en formuler publiquement le projet après 1880, travailla en secret pendant toute la seconde partie de sa carrière, en marge des poèmes de circonstance composés en série à seule fin de satisfaire l'attente des pairs ses contemporains et de leur confirmer, ainsi qu'on l'a vu, qu'il demeurerait acquis aux superstitions de l'office poétique. Grande annonce faite à la littérature, ce Livre peut

apparaître, d'un côté, comme un espace de réenchancement compensatoire, comme une façon, en effet, d'échapper à « l'insupportable conscience de faire quelque chose d'absurde »⁴¹ à multiplier en réponse aux circonstances les plus diverses des textes poétiques dont la loi sociale d'engendrement, en se dévoilant, a fait s'évaporer tout le charme aux yeux de celui qui continue néanmoins de les produire à la demande.

- 28 Et il est vrai que longtemps on a cru qu'il y avait (eu) là, dans le chef du poète, une sorte de lubie, de douce folie, peut-être même une fumisterie, en tout cas une pathétique tentative d'échapper à quelque échec tragiquement entrevu. Cela jusqu'à ce que Jacques Scherer publie en 1957 les notes préparatoires à ce Livre régulièrement annoncé en même temps que dérobé à la curiosité qu'il encourageait, tant auprès des disciples du poète que de ses premiers exégètes universitaires. Il y avait donc bien *autre chose*, en effet, qui se tramait, conformément aux effets d'annonce mirobolante auxquels Mallarmé avait cédé auprès de Verlaine en 1885, de Jules Huret en 1891, des lecteurs de *La Revue blanche* et sans doute des *Mardistes* de la rue de Rome. Stupeur redoublée, cependant, lorsqu'on prit connaissance de ces notes : rien, presque, n'y concernait un quelconque contenu du Livre à venir ; tout ou presque s'y attachait de façon méticuleuse et manifestement obsessionnelle à la forme de l'objet, à sa présentation matérielle, à son mode de financement et de diffusion, aux séances rituelles de lecture privée ou publique auxquelles son concepteur le destinait⁴².
- 29 Le plus étonnant, du point de vue où nous sommes, est que la forme générale de ces esquisses – notes disparates, feuilles volantes, calculs, schémas obscurs, bribes textuelles, formules répétitives, considérations techniques, modes d'emploi divers – s'apparente par plus d'un trait à celle des textes, notes et schémas relatifs au « Grand Verre » de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* que Duchamp réunira en 1934 dans sa fameuse *Boîte verte* éditée à 300 exemplaires. Là aussi feuilles volantes, croquis, calculs. Là aussi cheminement labyrinthique de la pensée. Là aussi commentaire en cours d'élaboration d'une œuvre qui restera inachevée et semblera n'avoir dû exister, en vérité, que comme projet, confondue avec le prospectus qui en aura vaguement dessiné les contours, les lois de fonctionnement et les propriétés pratiques. La similitude ne s'arrête pas à cette forme générale. De part et d'autre, dans ces notes, la référence à l'alchimie est insistante, soit donc à l'opération de transmutation du vil métal en or symbolique. Plus insistante encore la description du *work in progress* comme un dispositif dynamique-une machine. Machine de la Mariée, machine des moules mâliques, machine célibataire de la broyeuse de chocolat, pour Duchamp, qui affecte à ces trois appareils en mouvement trois énergies spécifiques, l'essence d'amour pour la Mariée, le gaz d'éclairage pour les moules mâliques, l'électricité pour la broyeuse de chocolat. Pour Mallarmé, le Livre, selon ses notes, est une « grande machine [à] mettre en branle »⁴³, réclamant, dans sa structure propre, l'interaction de plusieurs genres et de formes diverses (le journal, le théâtre, le livre, le ballet, la symphonie, l'hymne, le tréteau forain, le diorama, etc.) et, dans sa mise en jeu, l'intervention d'un opérateur, d'un « ouvrier »⁴⁴ qui n'est autre, collectif ou singulier, public ou privé, que le lecteur, chargé de combiner les feuillets, d'opérer des rapports ou des raccords, de prendre activement part à un événement textuel et symbolique qui sans lui n'aurait pas lieu, ni lieu d'être.
- 30 Sur quoi portent, dans ces notes, les considérations de Mallarmé ? Essentiellement sur des questions de forme, de structure et de formalités de lecture, chose à porter, dans sa généralité, au compte du formalisme mallarméen, postulant ici comme ailleurs que l'œuvre comme forme est productrice de son contenu et que ce contenu se confond

circulairement avec l'événement formel qui le manifeste. Plus précisément, trois aspects retiennent ses efforts de conception et de conceptualisation. D'une part, la structure de l'œuvre et la forme matérielle qui l'autorisera à entrer en fonctionnement : le Livre sera fait de feuilles non reliées ni cousues permettant et appelant une libre combinatoire – façon en effet, au plus concret, de faire d'un livre une machine à livres, d'un texte un Texte infini, car toujours agencable autrement. Son insistance porte d'autre part sur le tirage et sur le prix de vente. Mallarmé envisage un tirage à 480 mille exemplaires au prix de 1 franc, rendant le livre économiquement accessible à tous les publics. Enfin, la réflexion du poète s'attarde sur le mode de financement du Livre, d'un point de vue non seulement économique, mais surtout symbolique. La distinction logique entre ces deux formes de la valeur, appliquée à un bien culturel, est marquée explicitement : « Un livre ne peut donc contenir qu'une quantité de matière – sa valeur – idéale sans chiffre soit qu'elle soit plus ou moins que ce qui est – le vendre c'est trop cher et pas assez. »⁴⁵ C'est trop cher, en effet, si le Livre est réduit à sa matérialité d'objet ; pas assez, en revanche, s'il est considéré sous le rapport de sa valeur culturelle, elle incalculable.

- 31 Comment s'en sortir ? Du point de vue matériel et économique, Mallarmé songe – comme Duchamp d'ailleurs – à un financement par la publicité : l'insertion de réclames commerciales dans le volume couvrira les frais de fabrication. Du point de vue symbolique ou culturel, l'opération est plus mystérieuse et délicate. Elle exige que des signes de valeur soient affectés au livre, sur le modèle métaphorique, souligne Mallarmé, de la dorure sur tranche : « importance – valeur (d'où dorure sur tranche) », remarque-t-il ainsi au feuillet 39 (A)⁴⁶. C'est ici qu'interviennent de façon stratégique les séances de lecture collective ou de démonstration publique du livre – sous la forme de ce que le poète appelle, significativement, le tour ou le truc⁴⁷. Mallarmé prévoit toute une théâtralité, un rituel, une cérémonie, avec un nombre défini de participants appartenant à l'élite mondaine et lettrée-480 au total. Comment convaincre le grand public de la valeur de l'œuvre, comment amener 480 000 lecteurs à déboursier un franc pour l'achat d'un livre anonyme ? Tout simplement, argumente Mallarmé dans le secret de son laboratoire, en demandant au petit nombre des riches lettrés qui auront assisté aux lectures de s'engager à payer symboliquement 1 000 francs pour l'achat du volume dont la démonstration leur a été faite, et à le faire savoir autour d'eux :

Ainsi, en convoquant ces 480 personnes, à qui je donne lecture [...] de vingt volumes, ce qui vaudrait⁴⁸ de la part de chacune 1 000 francs, pour rien ; j'acquies le droit de rentrer dans cette somme (de 480 mille francs,) en publiant le tout, soit en 480 mille volumes à 1 F : ou autant de mille exemplaires que de places ; cela disposé comme selon les Lectures, à savoir 20 vol. de 24 feuillets (384 p)⁴⁹.

- 32 Il faut, précise-t-il ailleurs, « tout fonder [...] sur une opération financière – à l'insu même des invités – entre gens du monde, mais riche »⁵⁰. Ces invités, note-t-il encore, « à leur insu, représentent le secret de la séance »⁵¹, ajoutant par ailleurs, s'agissant de cette opération virtuelle de promotion, que « c'est comme un emprunt dessus – à restituer au peuple – en exemplaires à bon marché »⁵².
- 33 Ce que cette comptabilité apparemment délirante laisse entrevoir, à bien y regarder, c'est qu'avec une lucidité proprement stupéfiante, Mallarmé aperçoit, pour en tirer profit, que la valeur culturelle de l'œuvre est fondamentalement *fiduciaire* : elle dépend du capital de confiance, de crédibilité, d'autorité sociale spécifique détenue par ceux qui procèdent à son évaluation. Et que cette promotion, pour être efficace, doit être accomplie à l'insu de ceux-là mêmes qui en sont les agents. Il faut, autrement dit, que soit maintenue, dans l'opération, l'illusion unanimement partagée que l'œuvre détiendrait une valeur

intrinsèque, que celle-ci n'est pas l'effet d'une construction sociale, qu'elle ne résulte pas d'une affectation de signes de valeur. On retrouve ici le mécanisme démonté par le *ready-made* façon Duchamp, mais déplacé de la signature de l'artiste (puisque le Livre mallarméen se voulait anonyme) vers l'impôt de croyance déposé dans l'œuvre par ses récepteurs les mieux choisis. C'est bien cependant la même logique qui est à l'œuvre : il s'agit, d'un côté comme de l'autre, de lever l'illusion sans la casser, de dénoncer la croyance tout en en tirant parti.

- 34 Voici donc, comme la Mariée, le Livre « mis à nu ». Montré dans sa structure interne, dans son fonctionnement, dans le réseau des échanges qui s'y établissent et la circulation des énergies qui l'alimentent. Mais aussi exhibé comme réalité à deux faces, économique et symbolique. Mais encore désacralisé, soustrait aux illusions qui, au sein du champ culturel, soudent entre eux les lecteurs et les auteurs dans une commune méconnaissance des mécanismes qu'ils mobilisent et qui les font agir. Se dessine ainsi, peu entrevu parce que propre à toutes les occultations, un désenchantement radical à l'égard de l'activité esthétique, que Duchamp enregistre, de son côté, en notant que « le possible est seulement un mordant physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique ou callistique »⁵³ et que Mallarmé, du sien, thématise dans les rares notes où se profile un contenu du Livre, parlant ici de « déchirure sacrée du voile »⁵⁴ ou là d'une « vision magnifique et triste [...] Les restes d'un grand palais »⁵⁵. Duchamp : la lucidité est corrosive. Mallarmé : le voile d'illusion déchiré, ne restent, magnifiques mais tristes, que des ruines.

Les ruses de l'illusion

- 35 Après ces observations très superficielles et trop générales, il ne saurait être question d'apporter des conclusions définitives, mais plutôt de soulever au moins une double question. Parce qu'il suppose une connaissance des règles du jeu que le jeu exige de méconnaître, l'art de la désillusion – ou, plus exactement, de la *desillusio* – auquel se livrent Mallarmé comme Duchamp représente une sorte d'impossibilité structurale du système artistique et de l'habitus particulier dont celui-ci exige et détermine l'incorporation en chaque agent.
- 36 Premier aspect de la question à affronter : comment expliquer l'apparition, à trente ans de distance environ, des deux modes de réflexivité autocritique développés par le poète en deuil de la Poésie et par l'artiste en rupture avec la « peinture rétinienne » ? On serait tenté, certes, de les renvoyer à quelque fait de hasard ou à l'irréductibilité de deux dispositions tout individuelles à la lucidité radicale, et de rendre les armes en concluant qu'il ne saurait y avoir de sociologie des exceptions. On voudrait toutefois avancer ici deux hypothèses, qu'il conviendra d'approfondir ailleurs. La première ferait valoir chez Mallarmé et Duchamp une singulière communauté de trajectoires, marquées d'un côté comme de l'autre par une grande versatilité esthétique, une propension à se couler tour à tour dans différents moules. Alternativement poète, critique d'art, journaliste de mode, chroniqueur culturel, concepteur de manuels scolaires et tirant chaque fois parti d'une extraordinaire capacité à incorporer voire à mimer la rhétorique, les postures discursives, les dispositions d'esprit et jusqu'aux contenus de conviction prescrits par les différents genres ou secteurs dans lesquels il est appelé à intervenir, Mallarmé est successivement néo-romantique, parnassien, néo-baudelairien, décadent, symboliste et parcourt toute la carte des possibilités esthétiques proposées par l'espace poétique de son temps. Au fil de ces expériences, dont certaines le mettent en congé et comme en position

d'extériorité à l'intérieur même du champ auquel il continue d'appartenir – expériences qu'il conduit avec un inlassable souci d'observer les règles qu'elles font prévaloir et de tenir le discours qu'on attend de lui en chacune – se serait en toute hypothèse constituée une disposition, peu à peu incorporée, à prendre sur toute pratique le point de vue des règles qui la régissent et à développer ce qu'on pourrait appeler *un sens du sens du jeu*. C'est à une semblable hypothèse, en tout cas, que Bourdieu fait notamment appel s'agissant du cas Duchamp, évoluant « dans le champ artistique comme un poisson dans l'eau » parce qu'« issu d'une famille d'artistes », qui l'a comme prédisposé à maîtriser les « règles de l'art », et qu'à « vingt ans, il a essayé tous les styles »⁵⁶ pour rompre successivement avec eux, tour à tour impressionniste, fauve puis cubiste bientôt dissident. Entre l'artiste roué et le poète prudent, « cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient »⁵⁷, tout semble indiquer en tout cas un même rapport ambigu d'adhésion ludique et de distance désenchantée au rôle, un rôle trop consciemment maîtrisé, trop joué et trop bien, pour être pleinement assumé. De cette adhésion distante au rôle témoigneraient à divers titres, de part et d'autre, une semblable pratique de l'autotélisme critique (comme dévoilement en acte des règles du jeu artistique), le goût du calembour (à la fois comme corrosion triviale du discours, pure dépense rhétorique et exhibition d'une virtuosité sans objet), la tendance à fortement érotiser les opérations esthétiques mises en œuvre (la plupart des textes mallarméens, comme des productions diverses de Duchamp, voilent d'hermétisme des représentations violemment sexuelles) ou encore la dimension le plus souvent indécidable de leurs énoncés théoriques, indexables simultanément du côté d'une sacralisation de l'art et du côté de sa désacralisation – bref, tout ce que l'auteur de la *Boîte verte* appelle, d'une expression que le poète du Livre aurait pu endosser, « l'ironisme d'affirmation »⁵⁸.

37 La relative proximité des interventions critiques du poète et de l'artiste porte peut-être bien, en seconde hypothèse, le signe d'une mise en crise générale du système de l'esthétique moderniste, axée en gros depuis Courbet ou Manet comme depuis Baudelaire ou Flaubert sur le double credo de l'artiste créateur et de l'œuvre trouvant en l'originalité de sa propre construction formelle sa seule finalité légitime. En temps de crise du vers, Mallarmé entrevoit, on l'a souligné, la dislocation de ce système, du fait de l'exaspération des différences individuelles et de la prolifération des codes de substitution à prétention rationnelle déclenchées par l'effraction du vers libre ; Duchamp, lui, est contemporain, et partie prenante, de la naissance des avant-gardes, porteuses d'une contestation radicale des principes de gratuité, d'individualité créatrice et d'autonomie sur lesquels repose toute l'esthétique moderniste. Sous cet aspect, le poète et l'artiste en rupture avec leur propre pratique non seulement encadreraient la phase de gestation de l'avant-gardisme mais pourraient bien avoir incarné chacun, en se faisant le porteur dans son champ d'intervention spécifique d'une démarche et d'une disposition d'esprit portées à la radicalité ironique, une même période d'inter règne, d'hésitation entre deux états du système artistique.

38 Second aspect de la même question : à supposer que la prise de conscience structurellement empêchée par le fonctionnement du champ artistique et littéraire que nous avons cru reconnaître à Mallarmé comme à Duchamp ait été possible – et il semble bien, à la lumière des textes et des démarches que nous avons examinés, que tel a bien été le cas – doit-on prêter à l'un comme à l'autre cette sorte de cynisme dont le sociologue des *Règles de l'art* a fait valoir qu'il devrait être la contrepartie d'une expérience esthétique vécue comme « supercherie consciente »⁵⁹ ? Force en tout cas est d'observer

qu'à cette « mystification cynique » Mallarmé et Duchamp ont échappé par une semblable attitude de renoncement, renoncement au grand art, qui aura porté l'un à se mettre en disponibilité de la Poésie (baisse du rythme de production, et production pour l'essentiel de poèmes de pure circonstance) et à se consacrer entre les murs opaques de son laboratoire à un grand Œuvre impossible (le Livre resté à l'état d'ébauches presque exclusivement techniques) et qui, de même, aura porté l'autre à sonner le glas de la peinture rétinienne, à laisser dans un « inachèvement définitif » la *Mariée* avant de renoncer à toute activité proprement artistique, pour se livrer à des expériences d'art cinétique et aux significatives voluptés du jeu d'échec. Sans trop solliciter le fait troublant que tous deux achèvent leur carrière sous le signe non seulement du jeu, mais d'un jeu (d'un côté le jeu de dés, de l'autre le jeu d'échec), comment ne pas verser au dossier ouvert ici que chacun d'eux à sa manière se saborde, comme s'il s'agissait là du prix payé à l'opération de désacralisation de l'art qu'il a cru devoir mener, comme si, ayant « [cessé] de confondre son être avec celui de la parole »⁶⁰, il n'y avait pas eu d'autre voie pour lui que celle du suicide symbolique pour maintenir envers et contre tout, y compris contre soi-même, la croyance dans la valeur suprême d'un art posé en Absolu. Chez Mallarmé comme chez Duchamp, quelque forte qu'ait été leur commune position d'incrédulité esthétique, le renoncement à l'art serait ainsi la dernière marque, résiduelle, paradoxale, de leur foi en l'art – tant il semble vrai, comme le remarquait Renan, que « la foi a ceci de particulier que, disparue, elle agit encore »⁶¹.

Post-scriptum

- 39 Duchamp, en 1955, à la fin de son entretien avec James Johnson Sweeney : « J'aime le mot “croire”. En général, quand on dit “je sais”, on ne sait pas, on croit. Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal parce que l'art est un débouché sur des régions où ne dominent ni le temps, ni l'espace. Vivre, c'est croire ; c'est du moins ce que je crois »⁶².
- 40 Mallarmé, le 8 septembre 1898, quelques heures avant sa disparition dans un second spasme d'étouffement, dans un billet griffonné en hâte à l'intention de sa femme et de sa fille au sujet du « monceau demi-séculaire de [ses] notes » : « Brûlez [...], il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et, vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau »⁶³.
- 41 La croyance a ceci, en effet, de particulier que, même disparue, elle ne dispense pas de vouloir préserver la pure beauté de la croyance naïve.

NOTES

1. Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » (1960), *Essais critiques, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1277-1282.
2. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 87 et suiv.
3. Vigny, *Journal d'un poète*, dans *L'Art poétique*, Marabout, 1959, p. 270-271.
4. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 45.
5. Leconte de Lisle, Préface aux *Poèmes antiques* (1852), Paris, Gallimard, 1994, p. 311.
6. Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, t. II, Paris Gallimard, 1976, p. 333.
7. *Crise de vers*, dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976 [Div. dans les références à suivre], p. 251.
8. *Crise de vers*, Div., p. 248-252.
9. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 88.
10. Cité par Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Balland, 1984, p. 26.
11. Cette expression, synonyme anticipé de celle de bien symbolique, apparaît au début de l'article que Mallarmé réserve au krach de la librairie sous le titre d'*Étalages*, Div., p. 260.
12. *Sonnet allégorique de lui-même*, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1998 [O.c. dans les références à suivre], p. 131.
13. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 353.
14. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 352.
15. *Crise de vers*, Div., p. 244.
16. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 352..
17. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.
18. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, p. 74.
19. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 352.
20. *Crise de vers*, Div., p. 251.
21. « Dans des bouleversements [...], l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine ».
22. Cf. *Crise de vers* : « La forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; [...] vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style » (Div., p. 240). Cette opération théorique n'est pas sans profit pour l'image symbolique du poète. Car si l'acte poétique est bien le vecteur essentiel de la littérature, le poète devient, du coup, non pas seulement un « littérateur pur et simple » (O.c., p. 759), mais le « littérateur » par excellence, l'écrivain absolu. Il est significatif que cette promotion de la poésie (de l'acte poétique) comme essence de la littérature s'effectue précisément – et bien entendu chez les poètes – au moment où le genre poétique doit affronter non seulement la concurrence littéraire du genre romanesque mais aussi une crise économique sans précédent (par hémorragie très rapide de son lectorat et diminution de sa rentabilité éditoriale).
23. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 353.
24. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 363-364.
25. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 356. Voir sur ces lignes le commentaire de Pierre Bourdieu (*Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 380-384).
26. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 370.
27. *La Musique et les Lettres*, Div., p. 365.
28. O.C., p. 789.
29. O.c., p. 789.

30. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 58.
31. Emile Zola, « Les poètes contemporains », *Œuvres critiques*, t. III, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 379.
32. *Le Démon de l'analogie*, Div., p. 75.
33. Pierre Bourdieu, « Intérêt et désintéressement », *Cahiers du groupe de recherche sur la socialisation*, septembre 1989., p. 12-13.
34. Lettre à Mirbeau, 1892, *Correspondance*, t. V, Paris, Gallimard, 1981, p. 64.
35. O.c., p. 4.
36. Pas de recyclage esthétique d'objets manufacturés chez Mallarmé certes – sauf à considérer comme tels les œufs de Pâques, cruches de calvados, éventails et autres galets de Honfleur (sortes de *ready-made* aidés, dont les légendes ont été recueillies à l'enseigne des *Vers de circonstance*, mais répondant en réalité à une pratique très ritualisée dans les milieux poétiques et mondains) ou mieux encore les quatrains rimés par le poète en guise d'adresses sur ses lettres aux pairs et aux proches (exploitation poétique du code de l'adresse et du format de l'enveloppe, ou expression postale de la poétique de l'adresse propre aux *Poésies* post-parnassiennes). Précisons, pour éclairer le rapprochement apparemment abrupt ici opéré entre le poème-carte de visite mallarméen et le *ready-made*, que si la première de ces pratiques renvoie réflexivement à l'autonomie du champ poétique inscrite au cœur du poème et si la seconde porte davantage l'accent sur la fabrication sociale de la valeur esthétique de l'œuvre d'art, toutes deux font cependant dépendre le sens et l'enjeu de l'activité esthétique du milieu spécifique au sein duquel elle s'exerce.
37. Mais tous sont *aidés* en quelque manière : l'urinoir porte un titre et se présente renversé ; la roue de bicyclette est placée sur un tabouret ; la pelle à neige est dotée, dit-on, d'un manche qui la rendrait inutilisable, etc.
38. « Pour illustrer la situation de l'Artiste dans le monde économique contemporain, écrit Duchamp (mais moins radical en théorie que dans la pratique du *ready-made*), on observera que tout travail ordinaire est rémunéré plus ou moins selon le nombre d'heures passées à l'accomplir, alors que dans le cas d'une peinture, le temps consacré à son exécution n'entre pas en ligne de compte lorsqu'il s'agit de fixer son prix, et que ce prix varie avec la notoriété de chaque artiste » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975 [Écrits dans les références à suivre], p. 238.
39. *Écrits*, p. 174. Voir aussi p. 170 où Duchamp fait part de son double intérêt, dès l'époque du *Nu descendant un escalier*, à l'égard de Laforgue et de Mallarmé.
40. *Écrits*, p. 49.
41. Lettre à Elimir Bourges, 1897, *Correspondance*, t. IX, Paris, Gallimard, 1983, p. 92.
42. Hybride de livre et de journal, *Un Coup de dés* absorbera son paratexte matériel (titre traversant l'œuvre en phrase vertébrale, format de la double page, pli, typographie) pour en faire le support d'une productivité poétique généralisée à l'ensemble des paramètres du livre. Le Livre, lui, eût en quelque sorte absorbé, au-delà, son paratexte éditorial (tirage, prix, promotion, diffusion, modes de lecture). Sous cet aspect, le monde qui eût abouti à lui pour s'y résorber – selon la formule lancée par Mallarmé comme une sorte de slogan : « Une proposition qui émane de moi [...] sommaire veut que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (Div., p. 266-267) – n'eût pas tant été le monde, que son monde, son *propre* univers, c'est-à-dire l'ensemble du système inséparablement économique, technique, social et symbolique assurant la production, la circulation et la réception de la chose appelée livre. Il n'est pas indifférent que cette grande fiction, qui est aussi un fantasme individuel reflet d'une hantise collective au sein du champ poétique de l'époque, Mallarmé la conçoive en temps de crise éditoriale et alors qu'il a recours, comme la plupart des symbolistes ses pairs, au réseau de l'édition à compte d'auteur pour exister en librairie face aux deux laminoirs du roman et du livre à caractère journalistique.

43. Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 [*Livre*, suivi du numéro du feuillet, dans les références à suivre], feuillet 30 (A) ou *O.c.*, p. 962.
44. *Livre*, feuillet 30 (A) ou *O.c.*, p. 963.
45. *Livre*, feuillet 39 (A) ou *O.c.*, p. 967.
46. Ou *O.c.*, p. 967.
47. *Livre*, feuillet 32 (A) ou *O.c.*, p. 962. Le mot de *truc* apparaît aussi p. 960 et 961.
48. Mallarmé note au bas du feuillet : « établir que cela vaut 1 000 francs (le fait : que la foule achètera) preuve réciproque » (*O.c.*, p. 1002).
49. *Livre*, feuillet 114 (A) ou *O.c.*, p. 1001.
50. *Livre*, feuillet 135 (A) ou *O.c.*, p. 1011.
51. *Livre*, feuillet 107 (A) ou *O.c.*, p. 997.
52. *Livre*, feuillet 62 (B) ou *O.c.*, p. 977.
53. *Écrits*, p. 104.
54. *Livre*, feuillet 21 (A) ou *O.c.*, p. 956.
55. *Livre*, feuillet 22 (A) ou *O.c.*, p. 957.
56. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. citée, p. 343.
57. *Un Coup de dés*, *O.c.*, p. 372-373.
58. *Écrits*, p. 46.
59. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 380.
60. Roland Barthes, art. cité, p. 1280.
61. Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 53.
62. *Écrits*, p. 185.
63. *O.c.*, p. 821.

« L'informel » selon Jean Dubuffet

Essai de critique non formaliste

Eveline Pinto

- 1 L'objet de cette conférence est l'étude des « travaux » d'un artiste, Jean Dubuffet, dont l'intention subversive, contestataire, fut de dénoncer « l'asphyxiant culture », et d'opposer un refus aux poétiques de la forme artistique. Il exprima ce parti pris de négation par la création d'un contremodèle de l'art, dont le principe et les procédures furent légitimées dans les années cinquante, par l'apparition et la mise en circulation d'une catégorie « esthétique » nouvelle, « l'informel ». Cette pratique se définit-elle comme un antiformalisme ? Elle récusé les règles, la logique et les manières de faire héritées de la tradition où l'artiste se définit comme un créateur de formes, mais renie-t-elle pour autant le formalisme ? J'essaierai de caractériser « l'informe » revendiqué par Dubuffet dans ses premiers travaux, non pour imiter le critique qui aime dire sa fascination, écrire sur le visible des textes faussement naïfs et spontanés, ou jouer au professionnel qui met à nu la structure et dévoile les trucs à un public ébahi de non-initiés, mais parce que ce moment descriptif est indispensable à ce que je me propose de faire ensuite, analyser les conditions historiques de possibilités de la création et de la réception de cette œuvre.
- 2 Qu'est-ce que l'informel ? Dans la rubrique de l'*Encyclopaedia Universalis*, Hubert Damisch hésite à définir la notion soit comme « catégorie critique », soit comme « opérateur théorique », et affirme qu'il s'agit d'un concept, « d'extension très variable ». Mais un concept élastique dont le sens n'est pas très déterminé, est-ce bien un concept ? Ce serait plutôt une étiquette, qui sert à enrôler des créations artistiques très diverses sous une même bannière. Dans l'usage très extensible qu'en fait Jean Paulhan¹, c'est bien ainsi que fonctionne le terme. Il sert à célébrer le caractère actuel des peintures contemporaines – celles de Wols et Fautrier, Braque et Picasso, Klee, Kandinsky, Arp, Pollock, l'*Action painting*, selon la norme esthétique du moderne, l'innovation formelle. Loin de signifier la révolution artistique, la rupture avec le passé, la notion marque donc l'attachement à l'élément invariant du concept de la modernité, celui que le critique d'art américain Harold Rosenberg nomme au même moment « la tradition du nouveau ». Ne vaudrait pas mieux qualifier de « formelle » la peinture informelle, vu que le terme évoque bien, fût-ce par antiphrase, la forme artistique, se demande Paulhan ? Bien sûr, le terme suggère « la

fuite devant toute règle, toute figure établie », mais aussi la mise à jour de nouvelles formes ou apparences visuelles. Un cycle s'est accompli, rien n'a changé dans l'art.

- 3 Notons l'exclusion de Jean Dubuffet de la liste Paulhan, que j'aurai l'occasion d'expliquer par autre chose que le traditionalisme moderniste de l'un et la « subversion » anticulturelle de l'autre. En attendant, cet « oubli » ôte à mon choix d'artiste la caution d'une éminence grise des lettres ; aussi, je me retrancherai derrière l'autorité, la prose étincelante et l'orthodoxie un peu farfelue de Gilles Deleuze : « Le Baroque est l'art informel par excellence. » Passons sur l'étrange amalgame de la catégorie esthétique immortalisée par Wölfflin avec l'informel, qui d'étiquette de classement devient autre chose, et retenons ce que Deleuze met sous le terme :

Au sol, au ras du sol, sous la main, il (le baroque-informel) comprend les textures de la matière (les grands peintres baroques modernes, de Paul Klee à Fautrier, Dubuffet, Bettencourt...). Mais l'informel n'est pas la négation de la forme : il pose la forme comme pliée, et comme n'existant que comme paysage du mental, dans l'âme ou dans la tête, en hauteur. (...) Les matières, c'est le fond, mais les formes pliées sont des manières. On va des matières aux manières. Des sols et terrains, aux habitats et salons. De la Texturologie à la Logologie...²

- 4 Ces lignes suivent plusieurs textes de Dubuffet, le premier, le plus significatif, ayant servi de préface au catalogue de l'exposition *Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*, à la Galerie Pierre Matisse à New York en 1952 (les deux autres plus tardifs, de 1978)³. Avec ces *Paysages* Dubuffet n'en est pas à sa première exposition, qui remonte à 1944, il est déjà connu par une série de personnages et de portraits réputés naïfs, proches du spontanéisme et du primitivisme de l'art brut, non culturel. Ce que Deleuze fait ici, c'est servir de médiateur entre l'artiste dont il a lu les écrits, et le regardeur qui ne les a pas lus. Il apporte ainsi une sorte de plus value au terme « informe », dont par ailleurs l'artiste joue sur deux claviers : c'est à la fois la formule génératrice de sa pratique d'artiste, et le principe latent des schèmes de jugement qui doivent être appliqués à ce qu'il fait. Il s'en sert, exactement comme les lettrés du Quattrocento⁴ usaient des catégories esthétiques, de l'aérien, du joli et du gracieux, de deux façons :

1. comme expression de ses propres réactions (par exemple : « Ce que ces tableaux me fournissent c'est une paix... », ou « La fascination exercée sur moi par l'équivoque, c'est... ») ;
2. comme schèmes de jugement requis pour obtenir ce type de réaction. Examinons ces schèmes :

- 5 1) La continuité dans le matériau de sa qualité de médium et de forme : l'« informe » est un travail avec ce qui est « indifférencié », des matières, des textures, du sable, de la boue. C'est là son médium, son matériau ; la peinture à l'huile avec ses effets illusionnistes et ses jeux de transparence, c'est fini, c'est la Renaissance ; ce qui est recherché, c'est au contraire, une peinture qui s'apparente aux « images photographiques à partir d'agrandissements de petits fragments de racines, d'écorces et de murailles », aux « effets jouant les taches, hasards et salissures que produit la nature »⁵.
- 6 2) La continuité du fond et de la forme comme figure, car « l'informel n'est pas la négation de la forme », c'est le très peu, le presque rien, les étendues sans fin du désert, les semis de pierrailles, sans beauté, ce n'est pas la « recherche d'absence de formes ». Le tableau sera « sommaire, peu insistant, proche de l'informe, et ne proposera certainement pas d'idées formelles ». « Les idées formelles sont de peu de vertu, au regard du domaine seigneurial des pierres. » Ce deuxième schème antiformel, nie l'optique culturelle que les travaux de Dubuffet remettent en question, à la fois les

techniques dématérialisées, ductiles, et les formes évoquant par les procédés les plus subtils des silhouettes et des idées. La solution trans-avant-gardiste et transculturelle, c'est de faire voir visuellement le lien continuiste entre le fond matériel et ce que Dubuffet appelle « formes équivoques », et d'annuler ainsi « la hiérarchie entre ce qui serait vie dans le tableau et ce qui serait inerte, les objets individués et les zones indifférenciées, amorphes et d'existence moindre ». Le peintre suggère ici la réaction qu'il faut avoir :

J'aime que la vie soit remise en question dans tous les coins du tableau. J'aime à voir la vie en difficulté, affolée, hésitant entre certaines formes que nous reconnaissons pour appartenir à notre alentour familier et d'autres qui y sont totalement étrangères et dont les voix nous étonnent. La voir donner naissance à des formes équivoques... Les faits équivoques exercent sur moi leur fascination⁶...

- 7 Il ne faut surtout pas penser qu'il renoue ici avec un problème et une solution picturale devenue banale depuis Manet, l'égalité de traitement du fond du tableau et des figures : Dubuffet récuse l'esthétique, la beauté, ce que ne fait pas Manet. Son ouvrage veut être regardé comme une entreprise de réhabilitation des valeurs décriées, de la laideur, leur ardente célébration.
- 8 3) L'informel, « ode insolente à la matière », et non pas « absence de forme » ou de figure, conduit à un troisième schème, où l'on peut voir le radical rejet du formalisme en art. Dubuffet décrit comment il procède, son « point de départ » étant « la surface à animer », « la première tache de couleur ou d'encre qu'on y jette », et la suite obéissance « au hasard particulier, propre au matériau utilisé »⁷. Max Loreau nomme le résultat « grossier graffito, tracé spontané avec ses accidents, ses rythmes imprévus, gribouillage sommaire », et invente une formule qui fera long feu : « systématiser l'emploi de l'impropriété »⁸. Les « idées formelles » sont à nouveau niées, non plus comme ce qui donne leur configuration visuelle aux choses, mais comme idée, concept de l'art ou de bonne peinture, comme qualités de la bonne composition, appel au système des directives et des règles. Dubuffet qui se proclame amateur dans maint passage de ses écrits, exprime son mépris pour le professionnalisme. Il rejette ainsi le formalisme tel qu'il a été compris par le modernisme pictural et la critique postimpressionniste, au sens du respect de la procédure, de la logique artistique.
- 9 En bref, on peut parler d'un principe antiformaliste présent dans ces trois schèmes : l'affirmation de la continuité forme-matériau, l'abolition de l'opposition forme individuée – fond indifférencié, enfin la négation du professionnalisme et la place laissée à l'imprévu, au hasard, à l'accident. Cette option esthétique-insurrectionnelle est dirigée contre le passé, la Renaissance, mais aussi contre le modernisme et l'avant-gardisme du moment. Matisse et Picasso, vus des États-Unis.
- 10 J'en viens au paradoxe annoncé, ou plutôt à l'inconsistance délibérée qui habite « l'informe », selon l'expression de Dubuffet ; l'incohérence étant, d'après lui, l'une des composantes de son activité d'artiste : cette poétique de la négation radicale et révolutionnaire des schèmes formalistes, accorde une sorte de survie paradoxale au principe latent qui légitime l'emploi de tous ces schèmes, à la vieille et traditionnelle doctrine de l'art pour l'art. L'informe exclut le formalisme au sens constructif du terme (la bonne composition, le professionnalisme, la logique, les règles) mais il le conserve comme une précieuse relique, au sens ludique donné à la notion en France dans les années quarante et cinquante, où l'art est jeu gratuit et irresponsable, faisant obligation à l'artiste, selon Alain Robbe-Grillet⁹, « de créer un monde à partir de rien, de la

poussière », ou d'après Henri de Montherlant (1941), de produire « son œuvre comme un pommier produit sa pomme, sans but et sans responsabilité¹⁰. » Dubuffet célèbre l'art comme jeu, jeu autonome, jeu de l'esprit, jeu monadique et autarcique, avec des inflexions différentes, du début à la fin de sa carrière : L'art est un jeu – le jeu de l'esprit. Le jeu majeur de l'homme. Un enfant regarde un instant une boule de chiffon – une pensée le traverse ; cet objet est un Peau-Rouge. *Il décide de croire* que cette Poupée de chiffon est un Peau-Rouge. D'en avoir peur comme on a peur des Peaux-Rouges. Il en a peur en effet. *Il sait bien* que c'est aussi seulement un chiffon noué : il entre à l'origine une bonne part d'humour dans ce mécanisme qui le conduit à décider que cette poupée sera un Peau-Rouge ; *il sait qu'ayant décidé d'y croire, il va tout à l'heure y croire en effet* ; il sait bien que c'est ainsi que procède l'esprit ; c'est justement l'essai et la vérification de ce processus mental qui l'émerveillent ; il joue à faire aller son esprit comme les bébés à faire marcher leurs petits pieds. Moi aussi¹¹.

- 11 Il y aurait long à dire sur cet effet de croyance sollicité par l'acte délibéré de croire à l'art comme l'enfant croit à son jeu, par un mécanisme compliqué qui tient à la fois de l'humour et de la tricherie. On pourrait rapprocher ces lignes d'un texte de Mallarmé analysé par Pierre Bourdieu, où l'écrivain fait savoir qu'il est parfaitement conscient de la logique du jeu qu'il joue, lorsqu'il instaure par une supercherie fondatrice, la vérité objective de l'art sur une sorte de fiction¹². Le Dubuffet des débuts présente la relation de l'artiste et du matériau comme une sorte de bacchanale, de danse jubilatoire, qui condamne « le travail fastidieux » et célèbre le « plaisir », l'invention gratuite. Celui plus tardif du *Cabinet Logologique* et de la *Closerie Falbala*, retire au jeu son humour et sa gaîté, et découvre non sans quelque lourdeur, l'enjeu de ce jeu sans joie : le repli autarcique et monadique du joueur sur lui-même. L'espace de l'art est celui où la « notion même de réalité se trouve mise en cause, où le regard se nourrit de ses propres élaborations mentales », « comme un poisson qui entreprendrait de secréter lui-même l'eau dans laquelle il nage »¹³.
- 12 L'écueil de ce jeu sans joie, c'est le maniérisme. « Des matières, Dubuffet va aux manières », écrit Deleuze. Or le terme « manière » est un peu suspect : « La manière, dans le langage des peintres et des esthéticiens, écrit Jean Starobinski, c'est ce qui dans le tracé, obéit au caprice de la main jusqu'à nier l'impératif de fidélité à l'objet imité. C'est le stérile triomphe du faire », « ce qui conduit au maniérisme, au tour de main affecté, caractérisant un style pratiqué par les artistes trop épris de leurs moyens »¹⁴. Ces lignes ont été écrites en 1984, dans une préface consacrée à la traduction tardive de l'ouvrage de Hans Prinzhorn (1922) sur l'art des malades mentaux. Dubuffet dans les années cinquante a contribué en France à la notoriété de ce psychiatre, depuis près de trente ans très connu en Allemagne par ses écrits et une collection de peintures et sculptures asilaires. Jean Starobinski vise ici semble-t-il, les sinueuses découpes et les tracés dématérialisés du cycle de l'Hourloupe et autres sites et habitats. Le mot « manière » est donc troublant, parce qu'il réintroduit le procédé, le conditionnement culturel, au cœur d'un art qui par principe les récuse.
- 13 L'informel recouvre ainsi deux visées contradictoires : l'une subversive, dénonçant l'« asphyxiante culture » et ce qu'elle conditionne, le savoir-faire artistique, l'autre, traditionaliste, fondée sur la survivance de la vieille théorie de l'art pour l'art et acceptant même les excès du maniérisme. Et si Dubuffet et Paulhan étaient plus proches l'un de l'autre que le début de cette conférence ne le laissait supposer ?

- 14 Ici, un temps d'arrêt pour dire ce que j'ai fait jusqu'ici, et ce que je compte faire maintenant.
- 15 Jusqu'à présent, j'ai adopté le point de vue de l'auteur, qui choisit l'« informe », comme principe de construction et schème de jugement. Je ne chercherai pas à montrer comment l'artiste travaille, transpose un thème dans des media différents, dessins, peintures, collages, aquarelles, lithos, et même sculptures et installations ; je ne ferai pas cela, parce que cela a été déjà fort bien fait, et par Dubuffet lui-même dans de nombreux passages de ses écrits. Il suffit donc de renvoyer aux quatre tomes des écrits chez Gallimard, et aux 38 tomes de catalogue.
- 16 Le point de vue que j'adopte maintenant n'est pas exclusif du premier, il en a besoin, il prend appui sur lui. Dubuffet se voulait, certes, auteur sans public et éliminait les regardeurs de sa cité, mais tout de même, il faisait de très jolis jeux de mots sur *public*, *publication*, *rendre public*, *viser un public*, *publicité*, publicité devant s'entendre, bien sûr, comme communication au public, affrontement avec le public. « La visée de publicité se trouve intimement liée à l'acte individualiste de création, du même lien que l'avvers d'une pièce son envers », écrit-il¹⁵. Cela invite à placer l'art sous le signe du public, des publics. La question générale qui se pose sur l'art, de ce deuxième point de vue, non formaliste, est : Quelles sont les conditions de possibilité historiques, pour que, dans le même temps ou dans des temps différés, une œuvre rencontre les publics successifs qui la font et la refont à leurs manières, avec des dispositions, « un appareil de clés et de références » qui changent avec chacun de ces publics, et qui, en aucun cas, ne sont celles du créateur ? Dubuffet et ses travaux sollicitent ce genre de questionnement : un négociant en vin se reconvertisse à plus de 40 ans à la peinture, et décide de réinventer les règles du jeu artistique ; il congédie l'idée esthétique du beau, réhabilite les valeurs décriées, et cela réussit, auprès des divers publics : de 1944 à 1951 environ, dans le cercle des écrivains de la NRF qui gravitent autour de Paulhan ; à partir de 1946, auprès des collectionneurs et des directeurs de galerie aux États-Unis ; autour de 1968, quand la vocation du « peintre voyant » tourne à la prophétie, à la « militation », à la « propagande » anticulturelle, parmi les professeurs de philosophie français, belges et canadiens ; enfin, à partir des années soixante, auprès des agents de l'État culturel, sous Malraux puis Jack Lang. À quoi tient cette audience ?
- 17 Raymonde Moulin se déclare frappée par « l'ampleur de la provocation et celle de la consécration ». Ce qu'elle entend par consécration, c'est une réussite économique et institutionnelle indéniable, attestée par les chiffres donnés dans le *Marché de la peinture en France* : à New York en 1960, le *Grand Jazz Band* est vendu à 9 650 \$, soit 132 782 NF de l'époque. Le premier achat institutionnel en France se situe, d'après ses sources, en 1963, et suit significativement d'un an l'exposition au MoMA de New York¹⁶. Cette réussite est expliquée par les capacités commerciales non moins indéniables de l'artiste, son talent de manager assisté d'un Secrétariat, « son sens méticuleux du répertoire ou de l'archive ». Je ne suivrai pas ce schème explicatif, en somme, assez proche de l'économisme, parce que semble-t-il, il laisse de côté deux questions non négligeables, la valeur ou l'intérêt pictural des travaux, le sens et la portée symbolique des écrits. L'artiste lui confie, au cours d'un entretien qui se situe en 1968 : « Je veux le succès de ma carrière de prophète et non un compte en banque. Ce qui m'intéresse, c'est mon statut de prophète et ma prophétie, ce n'est pas la vente qui m'intéresse¹⁷. » Dubuffet oppose donc à l'argent un autre type de valeur, prophétique, ou désintéressée, comme sont les jeux gratuits de l'artiste qui malaxe ou triture ses pâtes, comme l'est aussi la quête des biens religieux et

des biens artistiques. Or cette carrière de prophète ne se déclare pas d'un coup : Dubuffet choisit le bon moment pour la proclamer, 1968, c'est-à-dire dans une conjoncture politique très favorable, le moment où ses travaux d'artiste ont atteint une cotation marchande et un prix sans prix, étranger à l'argent.

- 18 Je m'intéresserai autant, dans la suite de cet exposé, au contenu de la prophétie, qu'à l'ensemble des conditions qui rendent possible le choix plutôt rare de la carrière de prophète. Je me propose de suivre l'artiste dans les débuts d'une trajectoire qui situe sa réussite au croisement de plusieurs choses : la qualité intrinsèque des travaux, « la vocation prophétique », liée au tempérament, à l'humeur, aux dispositions, au « conditionnement », comme dit Dubuffet à propos de l'*ethos* cultivé dont il se déclare l'héritier ; les caractéristiques des champs culturels qu'il traverse.
- 19 La notion de champ, empruntée à Pierre Bourdieu, est un outil théorique indispensable, qui va me servir à faire plusieurs choses :
 1. situer les travaux de l'artiste par rapport aux possibilités artistiques que sa prophétie, comme l'ancienne loi, doit renverser ;
 2. situer l'artiste lui-même dans un système relationnel très complexe, les microcosmes où il évolue, avec divers types de médiateurs entre lui et le public : écrivains, critiques, marchands, grands collectionneurs ;
 3. resituer le peintre et ses travaux dans les deux champs artistiques très différents, parisien puis américain, où se nouent entre lui et ses concurrents, de façon dite ou non dite, des rapports implicites de rivalité et de compétition¹⁸.
- 20 Je m'attache donc à l'étude de ce que Gaëtan Picon appelle « l'entrée dans la vie artistique, avec ses manifestations socialement repérables, en remarquant que dans le cas de Dubuffet, il vaudrait mieux parler, non pas d'une mais de deux entrées, l'une et l'autre sous le patronage, direct ou indirect, de Jean Paulhan, qui l'introduit et le fait connaître dans les milieux littéraires et artistiques parisiens, et lui offre ainsi une sorte de laissez-passer pour les États-Unis. Cette remarquable réussite est favorisée, bien sûr, par l'essor du marché de la peinture en France dans les années de l'après-guerre, et par le boom pictural sans précédent que connaît l'Amérique à la même époque, mais elle doit être expliquée par les propriétés intrinsèques de l'œuvre, qui correspond aux attentes des deux publics restreints qui lui font bon accueil immédiatement, le public des fins lettrés parisiens, celui des grands marchands américains ; enfin elle est servie par l'art du bel écrire tel que le pratique Dubuffet, en joignant la verdeur du parler populaire au ton gourmé du grand seigneur. Ses écrits successifs, dans la période à laquelle se limite mon analyse, mais aussi au-delà de 1952, servent une logique ambiguë, à la fois esthétique et politique : les écrits supplétifs exposent le principe générateur de l'œuvre, les procédés insolites et les maladroites délibérées, mais ils indiquent aussi un mode d'emploi, comment il faut juger, comment il faut réagir. Or ce qui est frappant dans ces écrits, c'est la fidélité de l'artiste à ses propres prémisses théoriques, et une étonnante faculté d'adaptation des discours à chaque interlocuteur et à chaque situation.
- 21 Sa trajectoire, avant l'entrée dans le champ, peut être reconstruite à partir des divers récits autobiographiques, et notamment l'un des derniers, *Autobiographie au pas de course* (t. 4, p. 457-538) :
- 22 Jean Dubuffet naît en 1901, dans une famille de grande bourgeoisie du Havre. À l'abri du besoin, il hésite entre deux vocations, faire fructifier son capital économique dans l'attente d'un héritage substantiel, ou suivre une carrière de rapin et chercher par ses

propres moyens (les dispositions et les savoirs conditionnés par cette origine) à tirer parti de son capital symbolique – le conditionnement et la culture bourgeoise-, ceci pour réussir d'autre manière. L'héritage des biens matériels, il le lègue à ses proches, non sans avoir réussi, par ses seules œuvres, à cumuler biens matériels et biens symboliques. Comment y est-il parvenu ?

- 23 Après un passage par l'Académie Julian en 1918 où il fait la connaissance de Valadon, de Dufy, de Max Jacob, devient l'amant de la maîtresse de Modigliani, puis de la « gracieuse épouse » de Fernand Léger, il renonce à l'art et se lance dans le négoce du vin. Il se remet à peindre entre 1933 et 1937, renoue avec ses activités commerciales, y connaît des déboires, « si n'était survenue, en 1939, remettant tout en question, la guerre ». À Paris pendant l'Occupation, il reprend un commerce de vins, apprend-on, « de qualité un peu supérieure, bénéficiant d'une appellation, et dont la vente était libre ». En ces temps de dénuement, ce négoce s'avère rentable, mais le met, « quelquefois », assure-t-il, dans la nécessité d'avoir recours à l'occupant à l'occasion de ses demandes de laissez-passer pour se rendre en zone libre.

Les idéologies allemandes ne m'étaient que brumeusement connues, je les parais de vertus poétiques excitantes, je les croyais propres à revivifier la vie civique ; substituer à de vieilles et consternantes ankyloses du monde occidental d'inventives nouveautés. Des trésors de la vieille âme germanique parés de mystère, je me faisais une idée exaltante. Je me mis à apprendre, avec grande application, la langue allemande, dont je ne savais pas un mot... en faisant appel à des professeurs dont je reçus assidûment des leçons. Au bout de deux ans, en automne 1942, je ressentis pour mes activités commerciales une lassitude qui allait se transformer peu à peu en aversion. Me saisit à nouveau le désir de peindre.

- 24 Après en avoir manifesté seulement la velléité pendant de longues années, le peintre d'un tableau intitulé *Codex Sinaiticus*¹⁹ dans les années trente, décide donc de faire son entrée dans le monde de l'art en 1942, soit un an après un événement qui n'a pas dû passer inaperçu, la destruction organisée en mai 1941 par les Allemands, en plein cœur de Paris, de près de 600 tableaux de maîtres contemporains dits « dégénérés », Klee, Max Ernst, Léger, Picasso²⁰.
- 25 Parmi les quatre possibilités avant-gardistes offertes par le champ pictural, il y en a trois que lui interdit la censure officielle imposée par l'occupant, et une quatrième, qui ne s'exerce pas sur elle. Sont menacées par la censure les œuvres des grands maîtres dont la notoriété et le modernisme sont célébrées depuis l'avant-guerre ; est autorisée, et donc en bonne voie de reconnaissance officielle, une quatrième voie artistique, celle suivie par « les Jeunes peintres de la tradition française ». Dans un article intitulé « Révélation d'un peintre, Dubuffet », et paru dans *Comoedia*²¹, Georges Limbour énumère ces possibilités. Parmi celles-ci, il distingue trois modèles : « le surréel savant, théorique, philosophique, maladif » (Max Ernst), la peinture de « la réalité d'un univers terni » « au teint plombé » (le Nouveau réalisme), enfin « les enchantements » de l'avant-garde de « l'après l'autre guerre » (Klee, Léger, Picasso). Le quatrième modèle possible est encore moins celui qu'il faudrait suivre, mais non pour des raisons de prudence politique ou de lutte de générations. C'est celui représenté par « les jeunes peintres adonnés aux formules vieilles et fatiguées », regroupés autour d'un mouvement de peinture constitué par Jean Bazaine en 1941, et comprenant entre autres Gischia, Pignon, Le Moal, Singier, Manessier. Parce que leur peinture n'est pas censurée, elle constitue le pôle de compétition « réel » auquel un aspirant à l'entrée dans le monde de la peinture se trouve affronté. Doué « d'une ardente virilité », Dubuffet par rapport à eux crée un effet de « provocation » et

de « scandale ». George Limbour jette l'opprobre sur ce groupe, et oppose aux raffinements de la culture picturale des peintres de la future École de Paris, la qualité « tonique », puisant « la sève brute » de la vie, des tableaux de Dubuffet. Sont évoqués les paysages, les peintures sur le métro parisien, où « la sorcellerie des couleurs violentes remplace l'art ennuyeux de l'anatomiste » ; sont aussi célébrés la simplicité de la vision, le caractère enfantin, la spontanéité, l'ignorance de tout ce qui précède. Tous les schèmes appréciatifs mis en circulation un peu plus tard par la critique à propos de Dubuffet sont en place : la vitalité, la tonicité, la touche populiste, la provocation, les ressources de spontanéité d'une nature primaire et primitive, qui répudie ce qui ennuie.

- 26 Cet article, déjà intéressant par son contenu et le lieu de la publication, l'est aussi par l'identité de son auteur, à l'origine du réseau des relations lettrées qui préside à l'entrée de Dubuffet dans le champ de la peinture. Georges Limbour est un ami de lycée de Dubuffet. Il commence à se faire un nom dans le milieu restreint des auteurs de la NRF, quand la guerre éclate. L'ouvrage de Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, inclinerait à le ranger du côté des intellectuels plus disposés à écrire dans les revues de la résistance littéraire que dans *Comoedia*, hebdomadaire ambigu, outil de propagande de l'idéologie européenne de l'occupant dans ses pages politiques, avec une page littéraire, se voulant politiquement neutre. Et pourtant : un témoignage tardif de Dubuffet laisse supposer chez cet écrivain une certaine prédisposition au flou et à l'équivoque dans les conduites politiques²². La question de la publication dans les colonnes de *Comoedia* avait donné lieu à de vifs débats au sein de la résistance littéraire. Sartre et Paulhan, peu suspects de sympathie avec l'ennemi, publièrent pendant la guerre dans *Comoedia*, devenue la tribune de « l'art pour l'art » des auteurs Gallimard restés en zone occupée. Jean Guéhenno et François Mauriac, au contraire, étaient farouchement opposés à toute publication, Paulhan qui en acceptait le principe, avait même favorisé la nomination de Marcel Arland au poste de directeur²³.
- 27 C'est vers la fin de 1943, que Georges Limbour fait venir dans l'atelier du peintre, Jean Paulhan, alors occupé à corriger le manuscrit de *Clef de la poésie*. Du côté de Paulhan, c'est l'éblouissement : « J'ai découvert un peintre de génie qui s'appelle Dubuffet, et peint dans un minuscule atelier des marionnettes et des scènes de métro... Sortant de chez lui, j'ai la vue changée : je découvre un drôle de chien, une échelle sur un toit, un mur rose, que jamais sans lui je n'aurais vus²⁴. » Cette amitié naissante se manifeste du côté de l'un par l'envoi de gâteaux et de bouteilles de vin, du côté de l'autre par une introduction en bonne et due forme dans le monde de l'art. Paulhan joue les utilités, lui sert de plaque tournante auprès de tous ceux qui pourraient favoriser sa carrière. Il lui présente ainsi, à peu de temps d'intervalle, Gerhard Heller, l'un des agents les plus influents des services de propagande nazi auquel il servait de mentor dans son initiation à l'art moderne, lorsque quelques mois plus tard, écrit-il à Jouhandeau, « arrive un jeune américain, chef du service psychologique (c'est bien mieux que "propagande", si l'on veut après tout), linguiste délicat, ami de la France – enfin qui rappelle notre Gérard (actuellement en Suisse), comme deux gouttes d'eau. Je l'initie à Dubuffet »²⁵ (janvier 45). Les retombées exactes de ces deux interventions n'ont pas été étudiées à ce jour. Ce qui est sûr, c'est que l'entrée officielle dans le monde des galeries s'effectue sous le parrainage de Paulhan, par une introduction chez René Drouin. D'après l'interview de Caputo donné à Laurence Bertrand Dorléac, le Français René Drouin était le prête-nom de l'Américain Leo Castelli, le réel propriétaire de la galerie de la place Vendôme et le futur grand marchand de New York. Entre mai et décembre 44, Dubuffet participe à trois expositions chez Drouin. Il y

fait en octobre de la même année, sa première exposition personnelle. Du point de vue du marchand, c'est un désastre : « L'exposition était une révélation qui se heurtait à l'indifférence générale. Pour les gens c'était effrayant, on n'a rien vendu²⁶. » L'artiste n'a pas gardé ce souvenir : « Il y eut bon nombre d'acheteurs mais de furieux dénigrement. Il y eut une diffusion postale d'un tract de protestations et d'insulte, Des manifestations de colère obligèrent à un permanent gardiennage des salles. » Mythe inventé après coup, en hommage à Manet et au Salon des refusés, ou réalité ? Le fait est qu'on a beaucoup parlé de lui : en 1944 il a dans la presse 18 articles, 11 en 1945, 28 l'année suivante²⁷. Surtout, Paulhan à qui « son activité professionnelle », écrit joliment Dubuffet, « donnait grande influence dans les milieux artistiques »²⁸, a mobilisé sa plume, ses troupes, recrutant même, pour servir la cause qu'il défend, les écrivains les moins disposés par leurs options politiques à la servir. Paul Eluard n'envoie pas à l'artiste de carton d'invitation à la sortie du livre où fut publié son poème « Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet », avec une litho signée du peintre²⁹ ; Francis Ponge, dans son texte « Matière et Mémoire », commandé par Paulhan, à la demande de l'artiste, pour la présentation d'un ensemble de lithographies rassemblées sous le même titre, parvient à transformer l'ouvrage en un écrit sur la pierre lithographique où le nom de l'artiste n'est pas mentionné une seule fois³⁰. Paulhan a aussi obtenu des textes de Pierre Seghers, André Frénaud, Louis Parrot, Eugène Guillevic, Marcel Arland, c'est-à-dire d'un ensemble d'écrivains que l'ouvrage de Gisèle Sapiro permet de situer dans un éventail de prises de position politiques se situant plutôt à gauche, à l'exception de Marcel Arland. Cependant pour venir en aide à Dubuffet, Paulhan n'hésite pas à solliciter ceux-là même de ses amis les moins disposés par leur *ethos* politique à le faire : il essaie même d'attirer Blanzat, l'ami de Jean Guéhenno, dans l'atelier du peintre transformé tous les jeudis en salon NRF, et d'obtenir de Jean Guéhenno lui-même, alors directeur des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, un geste, inviter le peintre à venir faire une conférence sur la peinture. L'avant-projet de la conférence de Dubuffet est publié³¹. L'auteur prend des accents populistes, célèbre ses lithographies, la *Mouleuse de café*, la *Téléphoniste*, la *Dactylographe*, suggère leur affinité avec les peintures « amusantes, populaires, pleines d'invention, de verve, de cocasserie » qu'on faisait autrefois, et leur contraste avec les productions des peintres d'aujourd'hui, tous de plus en plus *ennuyeux*. La faute en est aux mécènes, « gens pas swing du tout », hommes d'État ou ministres, et aux subventions, à l'École des Beaux-arts avec les « prix de Rome ». Quant à la peinture moderniste illustrée par quatre tableaux de Matisse, Rouault, Modigliani, Picasso, Dubuffet la présente comme « autant de nouvelles sortes de penums », soumise au risque d'académisation, faite pour un public d'initiés, avec un grand besoin « d'une bonne transfusion de sang, d'un sang populaire et robuste ». Ce populisme, Guéhenno n'a pas dû le confondre avec les exigences universalistes de l'éducation populaire telle qu'il la concevait. Aurait-il donné suite au projet ? Douteux. La même année, il démissionne de ce poste, selon ses biographes, « autant parce qu'il ne se sentait pas de goût pour l'organisation administrative, que parce qu'il était difficile de liquider l'héritage vichyste dans une situation politique et sociale confuse »³².

28 Le monde de la NRF, selon Gisèle Sapiro³³, est un monde où les prises de position politiques n'obéissent pas à un « unique principe politique », mais à une « logique littéraire ». C'est aussi, semble-t-il, un monde, où les écrits sur l'art échappent à ces deux logiques, et relèvent d'une troisième logique, que certains textes de Francis Ponge autorisent à qualifier d'alimentaire et de publicitaire³⁴. Les écrivains étaient payés, et même bien payés, puisque quelques mois après la parution de « Matière et mémoire »,

Ponge emménage dans l'appartement laissé vacant par Dubuffet, rue Lhomond. Dans le cas de Paulhan, le rôle de protecteur des arts joué auprès de Dubuffet est sans doute plus complexe et plus ambigu : proximité politique ? Paulhan n'a jamais été proallemand, même s'il a fréquenté l'occupant, et comptait dans ses amis bon nombre de partisans du gouvernement de Vichy. Positions esthétiques analogues ? Il n'est pas l'adepte d'un art « dérangeant », « décoiffant ». Ponge offre des clés : « ces messieurs littérateurs amis des peintres », ont des conduites à la fois très simples et très souterraines. « S'ils sont devenus amis, ce peut être évidemment pour beaucoup de raisons, (variées diverses). Ils peuvent y avoir eu intérêt, bien sûr. Et il faut tenir compte de cela... Mais enfin, le monde n'est pas forcément toujours si méchant... Il peut y avoir eu des raisons valables à ces amitiés, un véritable goût de l'un pour l'autre³⁵. »

- 29 Il ne s'agit pas de suivre ces suggestions pour faire le récit d'une amitié, mais pour se donner les moyens de comparer les textes supplétifs que Dubuffet apporte à ses travaux, entre « Note pour les Fins Lettrés » (1945), dont le destinataire est à l'évidence Paulhan, et « Positions anti-culturelles », Il s'agit d'une conférence faite à l'Arts Club de Chicago en 1951, soit l'année de la rupture avec Paulhan³⁶, et d'un séjour aux États-Unis, où la protection de l'éminence grise des lettres françaises ne lui est plus d'aucun secours. Introduit dans le champ artistique américain, Dubuffet s'adresse à d'autres interlocuteurs, et notamment à Leo Castelli et Sydney Janis, les deux grands marchands de New York, éditeurs de la plaquette du texte de cette conférence. Pour déchiffrer la sémantique de ces deux textes, il faut tenir compte de l'auteur, du destinataire et des circonstances. En 1945, la logique de la situation veut que Dubuffet s'intéresse à Paulhan, au sens où il « a du goût pour », l'apprécie et tient compte de ses jugements. En 1951, après introduction dans le monde de l'art américain, la situation a changé : l'*ethos* cultivé des interlocuteurs n'est pas le même à Paris, où il s'agit de « fins lettrés », et aux États-Unis. Les nouveaux destinataires, collectionneurs et marchands américains doivent être situés dans un champ artistique, beaucoup moins autonome que le champ littéraire français par rapport au pôle de l'argent et à celui du pouvoir. Pour comparer ces deux textes, certains détours sont donc indispensables.
- 30 Donc sur la scène parisienne des lettres, entre Paulhan et Dubuffet, le goût de l'un pour l'autre, l'amitié ? De Paulhan pour Dubuffet, oui, il aime ses tableaux, ils l'amuse. De Dubuffet pour Paulhan ? On trouve dans la correspondance de Dubuffet avec Jacques Berne un plaisir à se gausser de la conception pyramidale que Paulhan se fait du microcosme social dont il occupe la pointe, et à parler d'une rupture – qui n'aurait que trop tardé-, consécutive à l'attribution à Paulhan d'un prix littéraire par le conseil de Paris, en 1951 : Paulhan « a trop cette tendance à tenir l'univers pour un vaste collège bien organisé avec personnel hiérarchisé de caporaux de la pensée, et capitaines et colonels de la pensée, et maréchaux de la pensée » ou « Je n'aime pas les veaux gras primés des concours agricoles : j'aime les vieux loups intraitables »³⁷. Reste donc, seconde hypothèse, « l'intérêt », entendu, non pas au sens matérialiste de Ponge, mais au sens noble, esthético-littéraire du terme, comme ce qui est jugé intéressant, intéresse, puisque les hommes, dit-on, ne sont pas si méchants : ils peuvent être mus par une sorte d'intérêt désintéressé, l'amour de l'art, le pur jugement de goût, et aussi par une sorte de désintéressement intéressé, la logique de l'artiste qui au cours de son affrontement avec ses pairs, ses publics successifs, fait le nécessaire pour faire prévaloir ce à quoi il croit, au caractère intéressant de ce qu'il fait.

- 31 L'auteur de « Note pour les fins lettrés » s'adresse ainsi à un interlocuteur qui aime ses travaux. Paulhan a trouvé « amusantes » les premières œuvres, notamment les *Scènes de métro*, au point que ces peintures lui inspirent un texte, qui avec des illustrations de Dubuffet, fera deux ans plus tard l'objet d'une publication, *La métromanie ou les dessous de la capitale*. Puis il a suivi avec « intérêt » les triturations de matière, les premiers paysages montrés chez René Drouin. Il a été séduit par un art réputé naïf, populaire, bon enfant, moins original, en fait, qu'il a bien voulu le dire : d'après les sources de Mme Bertrand Dorléac, une exposition d'art naïf a eu lieu au musée du Luxembourg en 1941, organisée par le conservateur et historien d'art pétainiste Robert Rey, qui publie la même année, un *Que sais-je ?*, *La peinture moderne ou l'art sans métier*. Il est donc, parmi les possibilités picturales du moment, une cinquième que le regard non averti de Georges Limbour n'a pas vu, c'est celle que les services culturels du maréchal Pétain encouragent, et celle que Dubuffet trouve à exploiter, de manière à répondre au défi que lui lancent ses concurrents les plus immédiats, les jeunes peintres de la future Ecole de Paris, qui aspirent à une renommée comparable à celle des maîtres de l'avant-garde. Il a vu enfin, une autre possibilité que Limbour n'a pas aperçu, les compositions de matière, les hautes pâtes aux fines griffures, essayées par Doméla et par Nicolas de Staël peu avant³⁸.
- 32 En bref, il n'y a rien qui puisse réellement choquer les habitudes visuelles de l'œil des fins lettrés, académique et déjà rompu par la tradition du nouveau à toute sorte de style. « C'est un classique, pas agressif pour deux sous », écrit Paulhan à propos de Dubuffet, qu'il rapproche, dans une lettre à Marcel Arland, du Douanier Rousseau et de Titien³⁹. De plus ce « classique » le surprend et l'enchanté peu après, par une série de portraits à la fois très ressemblants et très drôles, où le goût du saugrenu l'emporte sur celui de la caricature : Léautaud, Jouhandeau, et bien d'autres, la plupart des écrivains plutôt droitiers invités aux déjeuners de la riche Florence Gould, ont leur place dans cette galerie de portraits.
- 33 L'auteur des *Fleurs de Tarbes*, alors occupé à la rédaction de quelques appendices à *Clef de la poésie*, explique dans une lettre à Dubuffet le sens de sa démarche : il tente de fixer « une sorte de logique réelle du langage », rêve de soumettre la poésie à une science, « avec ses lois », « de projection », « d'inversion », et se heurte à l'objection du mystère dans les lettres, au vieux débat entre science, calcul et instinct. Il est traversé de doutes, quant à la part de sérieux et de jeu dans l'acte d'écrire. Misère, de la littérature réduite à l'état instinctif, à l'état sauvage. Grandeur de la rhétorique, de l'étude des lois et des constantes de la poésie, qui n'écarteront pas le mystère des lettres, et en reçoivent « une forme légèrement biscornue »⁴⁰.
- 34 Puisqu'il est une « orthodoxie du saugrenu », Dubuffet se voit autorisé à célébrer les procédures insolites de l'informe, et donc à faire de la surenchère, comme pour apaiser les inquiétudes théoriques de Paulhan. Il suffit donc, dans la « Note pour les fins lettrés », de radicaliser la vieille théorie de l'activité artistique comme jeu, d'ajouter qu'il s'agit d'un jeu très tonique, très sensuel même (plein de sève et de vitamine, comme il dira plus tard), puisqu'il s'agit d'un duetto, d'une sorte de danse entre le cavalier et sa danseuse, le peintre et le matériau. Il décrit les matières colorées pleines d'odeurs, celles qu'utilisent les peintres en bâtiments, redonne ainsi à l'art du peintre les lettres de noblesse d'un artisanat très prisé par le pouvoir vichyste, sans lui ôter tout à fait sa dignité intellectuelle, car, apprend-on, le matériau est pourtant langage. Tout y est : la petite note sur le merveilleux et la poésie, et la conclusion très convenue, sur la spécificité, par

rapport à la littérature, de la peinture, dont le médium n'est pas quelque chose d'immatériel comme les mots.

- 35 Entre 1945 et 1951, le ton a changé, ce que l'on peut interpréter par l'éclatant succès de Dubuffet aux États-Unis. Entre 1946 et 1951 où se situe son premier séjour, il a eu dix expositions, dont cinq collectives et cinq personnelles, dont l'une au MoMA de New York, une autre dans la galerie Kootz, et les autres, pour la plupart, à la Galerie Pierre Matisse⁴¹. Serge Guilbaut situe cette galerie, parmi celles de l'avant-garde, comme représentant le monde de l'art traditionnel, « celui des connaisseurs fortunés, monde feutré et paisible où la patience était de rigueur »⁴². Le premier show très remarqué de trois toiles de Dubuffet à New York, c'est une exposition collective dans cette galerie en 1946. Ces toiles ont attiré le regard du critique de *Partisan Review*, Clement Greenberg. La prime de prestige qu'un artiste peut espérer d'un show dans une galerie de ce genre, c'est ce que Guilbaut appelle « un pedigree octroyé par un code établi ». Deux ans après ce show Dubuffet appellera « l'art homologué l'art dans les musées, galeries, salons, l'art culturel ». L'article de Greenberg vise à le situer, dans le champ pictural parisien, par opposition à ses concurrents, « les jeunes artistes parisiens, qui croisent le dessin de Picasso avec la couleur de Matisse », comme « l'artiste le plus original de l'école de Paris depuis Miro », parce qu'il se rapproche d'un autre modèle, Paul Klee. Cela revient en fait à ranger Dubuffet parmi les artistes de tradition européenne, et donc à l'exclure, d'avance, de la compétition internationale où, on le sait déjà, gagneront les artistes américains qui sauront donner ses droits à « la liberté du pinceau », c'est-à-dire à un art qui se voudra libéré du modèle européen, pour répondre au désir du pouvoir politique. La politique de prestige que mènent les États-Unis pour attirer l'Europe occidentale hors de l'orbite soviétique exige cela : autre chose que des dollars et le plan Marshall, la preuve qu'après l'Italie du xv^e siècle, l'Amérique peut accomplir une seconde renaissance des arts⁴³. Dubuffet a compris ce que ce juif new-yorkais, critique dans une revue réputée trotskiste avant la guerre, pouvait vouloir dire et suggérer à ses lecteurs : que son savoir-faire européen ne faisait pas de lui un candidat à la nouvelle culture américaine, désormais culture sans racine et sans héritage autres que ceux de la sauvagerie et du primitivisme.
- 36 L'exposition *Mirobolus, Macadam et Cie*, à Paris quelques jours après, donne à Dubuffet l'occasion de rétorquer dans « L'auteur répond à quelques objections », texte préface du catalogue⁴⁴. L'auteur répond qu'il est des spontanités qu'on n'éteint pas par des savoir-faire convenus, des modes d'expression (d'épaisses couches de bitume grattées à la cuiller) où on peut voir de la provocation, où l'homme, « qui ne se surveille ni contient, s'exprime », de certaine façon. Cette préface, semble-t-il, soulève quelque question sur la nature « stéréoscopique », délibérément équivoque, des intentions du texte :
1. La provocation est-elle « esthétique », relève-t-elle d'une théorie de l'art plutôt biscornue, opposant au savoir-faire professionnel, les inflexions du langage parlé ? Dubuffet plus tard saura faire la différence entre la langue argotique journalistique, et la langue artistique de Céline, qui, parce qu'elle est style, « est douée d'une saveur très renforcée, beaucoup plus riche que n'en a jamais eu aucune langue réelle parlée journalistique ». Pour l'heure, sa « militation » en faveur de Céline alors en détention non loin de Copenhague est d'ordre politique, il n'a pas encore mis au point l'argument formaliste développé dans « Céline Pilote »⁴⁵ : la radicale distinction entre la forme et le contenu, le retour à la vieille théorie de l'art pour l'art, la mise entre parenthèses du contenu, ce qui permet de mieux goûter le style de l'invective pour le style lui-même, et la verdure pour la verdure.
 2. La provocation est-elle d'ordre politique ? Dubuffet glisse en postface un texte de Ernst Jünger sur « les plaisirs stéréoscopiques », tiré de l'ouvrage le plus ouvertement nationaliste,

Le Cœur aventureux. Ce texte est le commentaire d'un conte allégorique très pesant, sur les plaisirs sadomasochistes que s'infligent deux sœurs, l'une brune, l'autre blonde. Les dernières lignes de « L'auteur répond... » illustrent à leur manière le contenu de ce texte : c'est une injonction au public, à s'accoutumer à la répulsion que certaines choses inspirent : « Cette répulsion première se dissipe et tous les registres de grâce, joie et suavité... sont donnés. Je dois ajouter que la fonction de l'artiste est à mon sens d'élargir les conquêtes et annexions de l'homme sur des mondes qui lui étaient hostiles, et s'il est donné de révéler pour une chose belle et exaltante quelque chose qui naguère faisait horreur, c'est tout gain⁴⁶ . »

- 37 On peut se demander si par-delà les artistes et la critique américaine, Dubuffet ne s'adresse pas à une sorte de lecteur idéal, l'agent des services de propagande ou d'action psychologique, chargé d'inculquer le message que la peinture américaine cherche aussi à faire passer : qu'en ces temps de pessimisme ambiant, il est néanmoins une sorte de foi salvatrice, celle qui fait croire aux spontanéités de l'artiste et à la liberté de son pinceau.
- 38 Telle est la réponse de Dubuffet à ses objecteurs en 1946, quand, de sa résidence parisienne, il aspire à se faire un nom dans le champ pictural américain. En 1951, il a fait un pas de plus dans la voie de la reconnaissance par les collectionneurs et les marchands. Dans « Positions anti-culturelles », il doit relever le défi que Greenberg, encore lui ! paraît lui lancer, en opposant au « déclin » de Braque et Picasso, l'émergence de nouveaux talents, « pleins d'énergie et de possibilités », Arshile Gorky, Pollock, David Smith, toute une avant-garde naissante dont l'esthétique repose sur l'automatisme, le hasard, la spontanéité⁴⁷, ce qu'il interprète lui-même comme le primitivisme, Le primitivisme, Dubuffet, à son retour d'Afrique du Nord, n'en a que faire. Il écrit à Jacques Berne (avril 49) : « L'homme du monde occidental, il n'est pas mal non plus... J'en pensais trop de mal. Je reviens là dessus. Pas du tout mal, le brave arien. » Pourtant, aux États-Unis, sur le plan à première vue déréalisé de l'art, il s'en fait l'apôtre, et contre le raffinement, la cérébralité, fait honneur aux valeurs sauvages, « instinct, passion, caprice, violence, délire », aux degrés sous-jacents de la fonction mentale dont la sève est plus riche », à l'opposé des idées élaborées et de la pensée analytique. Dans ce texte, pour marquer la spécificité de la peinture par rapport à l'écriture, Dubuffet renouvelle son argumentation. Il ne s'agit pas d'apporter quelque variante à la théorie lettrée en opposant la matérialité du médium pictural à la fluidité du langage, mais d'accentuer, de valoriser la force d'injonction de l'image, en soulignant ce que tous les publicistes, les services psychologiques et de propagande savent très bien : qu'il est une fonction communicative que l'image, même la plus prosaïque, remplit beaucoup mieux et avec beaucoup plus d'efficacité que n'importe quel discours écrit et même parlé. L'argument de Dubuffet, en quelque sorte extra-artistique, consiste à valoriser la fonction d'éveil et de communication de l'image, fût-elle informelle, en montrant très explicitement que cette puissance d'injonction peut doter l'homme de nouveaux mythes et de nouvelles mystiques.
- 39 À quoi tendent ces analyses ? Je n'ai pas cherché à faire le récit romanesque d'une amitié ou à broser le portrait d'un artiste anarchiste et individualiste, à la manière de Céline, et selon toute apparence plutôt droitier. J'ai essayé d'interpréter la logique d'une apparente contradiction de peintre, qui s'assigne une poétique récusant les schèmes formels de l'art, mais non le principe latent qui les gouverne. Cette logique est semble-t-il liée à la

diversification des champs artistiques où le peintre cherche la consécration. J'ai cherché aussi à ouvrir deux questions :

1. sur le sens du succès de la carrière prophétique au moment de la publication d'*Asphyxiant Culture*, succès assuré par des professeurs d'université devenus les petits prophètes de cette grande prophétie ;
2. sur le sens de la consécration étatique posthume de la carrière du prophète, avec l'édification de la Tour aux figures, dans l'île Saint-Germain à Issy-les-Moulineaux, entre 1984 et 1988.

NOTES

1. Jean Paulhan, *L'art informel, éloge*, Paris, Gallimard, 1962.
2. Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, éd. de Minuit, p. 49-50.
3. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard (1^{ère} édition 1966), 1995, t. II, p. 76-82 et t. III, p. 357-360.
4. Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985, p. 167.
5. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, p. 76-82 et t.I, p. 54 et suiv.
6. *Ibid.*, t. II, p. 79.
7. *Ibid.*, t.I, p. 54.
8. Catalogue intégral des travaux de Jean Dubuffet, élaboré par Max Loreau, Paris, Jean-Jacques Pauvert, fasc. I, p. 20.
9. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. de Minuit, 1961, p. 42. L'article cité est de 1957.
10. Henri de Montherlant, « La paix dans la guerre », *La NRF*, n° 331, septembre 1941, texte cité par Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-53*, Paris, Fayard, p. 405.
11. Jean Dubuffet, *Prospectus...*, t.I, p. 76. C'est moi qui souligne.
12. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 380-384. Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois*, éd. W, Mâcon, 1986.
13. Jean Dubuffet, *op. cit.*, t. III, p. 360.
14. Hans Prinzhom, *Expressions de la folie, Dessins, peintures, sculptures d'asile*, avec une introduction de Jean Starobinski, éd. Gallimard, 1984. Sur l'échange de correspondance entre André Breton et Jean Dubuffet à propos de l'art brut et des travaux de Prinzhom (1922) sur l'art des fous, *Prospectus*, t. I, p. 493-498.
15. Jean Dubuffet, *Asphyxiant Culture*, Paris, éd. de Minuit, 1986, p. 61-62.
16. Raymonde Moulin, « La conquête de l'indépendance », dans *Dubuffet, culture et subversion*, *L'Arc*, n° 35, 1968. *Le marché de la peinture en France*, Paris, éd. de Minuit, p. 275 et 465.
17. *Ibid.*, « La conquête... », p. 61.
18. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil 1992. Raisons pratiques, Seuil, 1994. Louis Pinto, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Albin Michel, 1998, p. 79-108.
19. *Codex Sinaiticus*, huile sur toile, 130 x 97 cm, 1934. Le document photographique provenant de la Fondation Jean Dubuffet, Paris, peut être vu dans Michel Thévoz, *Dubuffet*, Skira, 1986.
20. Jean Dubuffet, « Autobiographie au pas de course », *op. cit.*, t. IV, p. 484. Pour la destruction des tableaux, Gérard Loiseaux, *La littérature de la défaite et de la collaboration d'après Phönix oder Asche ? (Phénix ou Cendres)* de Bernhard Payr, Paris, Fayard, 1995, p. 573, n. 18.

21. Gaëtan Picon, *Le travail de Jean Dubuffet*, Albert Skira éditeur, Genève, 1973, p. 20. Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite*, 1940-44, Seuil, 1993 (Publications de la Sorbonne, 1990). Cet article, signalé à mon attention par ces deux ouvrages, est, comme je l'ai vérifié à la Bibliothèque nationale de France, bel et bien paru le 8 juillet 1944, soit, faut-il le rappeler, un mois et demi avant la libération de Paris.
22. Jean Dubuffet, lettre à Jacques Berne du 26 août 1970 : « La vieille demoiselle Limbour je sais qu'elle est une très fanatique gauchiste-trotskiste (je ne sais pas très bien en quoi cela consiste) et à ce titre haïssant ce qui lui paraît avoir odeur de fascisme (je sais pas non plus au juste ce qu'on entend par là ; eux non plus, je crois bien). Limbour se gaussait beaucoup – avec moi – des « intellectuels gauchistes » et de leurs frénésies ; mais je soupçonne qu'avec les Leiris, ou avec sa sœur, il feignait d'y souscrire. Or les « intellectuels gauchistes » tiennent, paraît-il, D. pour un fasciste, et l'Herne pour un organe fasciste (sans doute à cause des cahiers sur Céline ; celui-ci était le diable en personne aux yeux des intellectuels de gauche). Je suppose que la raison de l'obstruction de Limbour est là, dans la crainte de voir Leiris froncer le sourcil ».
23. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*, p. 43, 493, 599.
24. Jean Paulhan, *Choix de lettres, II, 1937-1945, Traité des jours sombres*, Paris, Gallimard, 1992, à Marcel Jouhandeau, mars 1944, p. 353.
25. *Ibid.*, à Marcel Jouhandeau, « lundi, janvier 45 », p. 401.
26. Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*, dans l'édition des Publications de la Sorbonne, p. 355-7.
27. Comptage effectué à partir des références données dans les catalogues sous la responsabilité de Max Loreau.
28. Jean Dubuffet, *Prospectus...*, t. IV, p. 488.
29. *Idem*, p. 666, lettre de Jean Dubuffet à Paul Éluard, 11 juin 44.
30. Francis Ponge, « Matière et mémoire » (1945) dans *l'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977, p. 43-53.
31. Jean Dubuffet, *Prospectus...*, t.I, p. 31-53.
32. *Dictionnaire biographique des militants : XX^e-XX^e siècle : de l'éducation populaire à l'action culturelle*, sous la direction de Geneviève Pujol et Madeleine Romer, Paris ; Montréal, l'Harmattan, 1996, p. 176-177.
33. *Op. cit.*, introduction.
34. Francis Ponge, *op. cit.*, p. 19-20.
35. *Ibid.*
36. « Note... », t. I, p. 54-93. « Positions... », t. I, p. 94-100.
37. Jean Dubuffet, *Correspondance avec Jacques Berne*, *op. cit.*, jeudi 6 mai 48 et 26 mars 1951, p. 40 et 70.
38. Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.* Jean Laude, « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis, 1944-1951 » dans *Arts et Idéologies*, 1944-1949, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1978.
39. Jean Paulhan, *Choix de Lettres*, *op. cit.*, à Marcel Arland, 18 août 44.
40. *Ibid.* et lettre à Dubuffet (1944), p. 394-396.
41. Comptage et localisation des expositions d'après les données du catalogue établi par Max Loreau.
42. Serge Guilbaut, *Voir, faut pas voir, faut voir*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993.
43. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éd. Jacqueline Chambon, 1992, qui cite d'intéressants extraits d'artistes et de critiques américains. Cf. notamment p. 193 et suiv., p. 220, 225, et suiv.
44. Jean Dubuffet, *op. cit.*, t. II, p. 63-66.
45. *Ibid.*, t. II, p. 46-53. « Céline Pilote » est la contribution, de Dubuffet aux *Cahiers de l'Herne*, n° 5, paru en 1965. Sur les rapports de Céline et de Dubuffet, cf. aussi t. II, p. 416 n. 63. Cf. aussi *Correspondance avec Jacques Berne*, p. 41 η. 1, p. 65, et pour l'amitié avec la veuve de Céline, p. 129, 133, 136. Il convient de rappeler, que d'après le témoignage de Dubuffet, Céline déchirait les

lettres qu'il recevait, qu'il en faisait de même de temps à autre, et que sa propre correspondance est une sélection de lettres établie par lui et ses amis.

46. Ernst Jünger, *Le Cœur aventureux*, éd. Gallimard, L'imaginaire, p. 36-40 et pour le conte, p. 34-35. Cette édition reprend la traduction de Henri Thomas de 1942, qui est celle de la deuxième version (1938) d'un texte de Jünger publié en 1929. Dubuffet cite le texte dans la traduction de Henri Thomas. Il semble que les services de la *Propaganda* en France aient autorisé la parution de la traduction de Henri Thomas de la seconde édition, et interdit la diffusion d'une traduction antérieure de la première version par un autre traducteur, en raison de la rare violence de ce texte, dont les excès auraient risqué de choquer le pays occupé.

47. Clement Greenberg, « The decline of cubism », texte cité par Serge Guilbaut, *op.cit.*, p. 220.

Un formalisme réaliste

Inès Champey

- 1 Le « formalisme réaliste » qui sert d'intitulé à cet exposé est le critère paradoxal et structural qui réunit (en-deçà de leur diversité formelle) les œuvres des six artistes que je vais présenter. Ce critère esthétique en forme d'oxymore (que l'on rencontre aussi, de manière plus explicite, dans le programme de Francis Ponge « compte tenu des mots, le parti pris des choses ») a été formulé par Pierre Bourdieu pour rendre raison de la « révolution symbolique » accomplie au milieu du XIX^e siècle par Baudelaire, à travers sa théorie des correspondances, et par Flaubert, à travers sa décision de « bien écrire le médiocre ». C'est par la force propre de l'écriture que chacun des deux abolit, l'un en poésie et l'autre dans une définition transformée du roman, la distinction traditionnellement établie entre la forme et le fond¹.
- 2 Je ne fais donc que transposer, dans le domaine des arts plastiques d'aujourd'hui, ce critère qui fonde la modernité non seulement littéraire mais artistique, avec Manet qui accomplit une révolution équivalente en peinture. Je précise en même temps que je n'ai pas sélectionné les œuvres en fonction de ce critère. C'est rétrospectivement que je me suis aperçue qu'il donnait une cohérence théorique à des choix critiques spontanés concernant des œuvres qui, apparues durant les années quatre-vingt – quatre-vingt-dix, avaient maintenu l'exigence moderne de critique « interne » à l'intérieur du nouveau paradigme post-moderne. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que ces six artistes soient tout à fait heureux d'être réunis. Pour Andrea Fraser et Matthieu Laurette, cela n'a plus de sens aujourd'hui d'être « peintre », ni même de produire des objets en fonction de considérations plastiques ; Bernard Piffaretti et Gwen Rouvillois sont peintres ; Yoon Ja et Paul Devautour se disent « opérateurs en art » et construisent une mise en abyme de l'ensemble du champ artistique ; Patrick Saytour construit des formes indifféremment bidimensionnelles ou tridimensionnelles qui jouent avec la hiérarchie des genres.
- 3 De quel formalisme s'agit-il ? Cette notion m'amène à distinguer, à l'intérieur du formalisme, le formalisme visuel et visible (celui qui faisait dire à Cézanne : « Je voudrais, comme dans le *Triomphe de Flore*, marier des courbes de femme à des épaules de collines »), et le formalisme invisible que constitue la critique de l'art par l'art (Cézanne imaginant « Poussin refait entièrement sur nature » se voyait en « Poussin de Provence », et, tout en affirmant que l'*Olympia* de Manet marquait la « Renaissance » de la peinture,

avait néanmoins réalisé « Une moderne Olympia » parodique².) La politique avant-gardiste dite de la « table rase » (les futuristes « tuent » le nu, l'art abstrait « tue » l'art figuratif, l'art conceptuel « tue » l'art abstrait etc.) a partiellement occulté la réalité cumulative de l'histoire de la modernité. Avec l'abandon du critère moderniste³ d'innovation formelle par les artistes post-avant-gardistes, la relation intrinsèque et implicite aux modèles artistiques antérieurs est apparue positivement au grand jour. Par conséquent, la notion de formalisme est, au sens large, synonyme de celle d'une construction historique spécifique incluant, depuis les années soixante, une conception très élargie de la forme. En effet, si les procédures héritées de l'art conceptuel ou d'un mouvement comme Fluxus ne s'étaient pas transformées en acquis formels, comment expliquer qu'elle puissent faire aujourd'hui l'objet d'une compréhension et d'un usage académiques au même titre que les procédures picturales ? Pour chaque pratique artistique particulière évoquée ici, il s'agit donc d'éviter le piège de l'académisme en accomplissant une critique en acte des modèles utilisés.

- 4 Quant au réalisme, il ne s'agit pas de dépeindre la réalité en appliquant des conventions réalistes telles que l'illusionnisme pictural, l'enregistrement photographique ou vidéographique, ou la mise en espace d'une iconographie faite d'objets tridimensionnels. Il s'agit (selon un phénomène analogue à celui qu'a détecté Pierre Bourdieu chez Flaubert) de s'intéresser à « un réel méthodiquement écarté par les conventions et les convenances ordinaires », et de mettre le formalisme lui-même au service du « réel le plus platement réel, le plus ordinaire, le plus quelconque qui, par opposition à l'idéal, n'est pas fait pour être écrit ».
- 5 Les artistes dont j'ai cité les noms ont comme caractéristique commune de s'inclure en tant qu'artiste dans le « réel le plus platement réel ». C'est-à-dire d'objectiver leur propre condition d'artiste et de faire apparaître, en tant que forme artistique à part entière, différentes questions taboues qui se retrouvent sur le même plan une fois intégrées dans le domaine de l'esthétique. Par exemple, toute hiérarchie s'abolit entre la triviale commercialisation de l'art qui se trouve « prise en compte » et la noble inspiration de l'artiste qui se trouve « mise à plat ».
- 6 À elles six, les œuvres que je vais présenter font surgir tout un panorama de problèmes. Elles ne font pas que cela et cet éclairage ne rend pas compte de leurs dimensions polysémiques respectives, mais à ma connaissance elles sont les seules à poser « réellement » ces problèmes : ceux que pose l'art contemporain, depuis son académisme jusqu'à sa commercialisation en passant par l'indifférence ou le rejet qu'il suscite de la part du public non spécialisé ; et ceux qui se posent aux artistes, depuis la question de l'inspiration jusqu'à celle de la consécration en passant par celle de la construction du statut.
- 7 Je peux maintenant développer ce critère paradoxal. Le retour critique sur soi qui a caractérisé la modernité et qui est aujourd'hui unanimement banni en France (aussi bien par les défenseurs de l'art contemporain « officiel » que par ses détracteurs) parce qu'il est censé refermer l'art sur lui-même et mépriser le public non spécialisé (c'est-à-dire « tout le monde » si l'on excepte une petite poignée d'artistes et d'intellectuels) est pourtant (et précisément) ce qui permet aux artistes de ne pas oublier « la vie » et de réellement « séculariser » leur pratique en montrant « démocratiquement » quels en sont les tenants et les aboutissants.
- 8 Par leur simple existence, les œuvres que j'ai rassemblées sous le signe du formalisme réaliste agissent à la fois comme révélateur du paternalisme populiste des tenants de

l'esthétique étroite et traditionaliste du tableau figuratif (poétique et/ou politique mais toujours « inspiré » et peint avec « métier »), et comme révélateur de l'élitisme dénié par le proclamé « souci démocratique » qui anime l'actuelle (et institutionnellement dominante) « esthétique relationnelle » telle que l'a théorisée le critique d'art Nicolas Bourriaud⁴.

- 9 Vis-à-vis de ces deux courants ennemis qui ont en commun de pratiquer et d'encourager un culte inconditionnel de l'art (fétichisme du tableau ou fétichisme de la « relation inter-humaine » en tant qu'art) et qui se combattent à coup de surenchère humaniste et de liberté imaginaire, ces œuvres qui pourraient sembler autodestructrices ne sont ni provocatrices ni cyniques. Elles montrent en acte que les transgressions, quand elles sont réelles, ne sont pas des « escalades » (ou des « surenchères ») mais d'évidentes contributions à l'extension du domaine couvert par la réflexivité artistique.

Droits numériques non obtenus.

Bernard Piffaretti, VUE DE L'EXPOSITION VA ET VIENT, COME AND GO (NOV. 2000 – JANV. 2001) À LA FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, PARIS. PHOTO : A. MORIN, COURTESY FONDATION CARTIER.

Problématiser l'inspiration artistique⁵

- 10 J'en viens maintenant aux œuvres elles-mêmes, et commence par celle de Bernard Piffaretti qui est la plus formaliste, au sens classique du terme, parce qu'il s'agit de peinture abstraite. Le réalisme est quasi invisible parce qu'il concerne la pratique picturale elle-même. Piffaretti fait apparaître sur l'image la question de l'inspiration du peintre abstrait.
- 11 Mis à part quelques minuscules différences équivalentes à celles que présenteraient deux exemplaires d'une poterie tournée à la main, les deux moitiés de chaque tableau sont identiques. L'une a été peinte spontanément et l'autre est sa copie. Comme le peintre commence indifféremment par le côté droit ou le côté gauche selon les tableaux, il est impossible de deviner quel côté est « authentique ». C'est ce qui permet à Piffaretti d'affirmer (sans jeu de mots gratuit) que le motif est « refait » au double sens de recommencé et déjoué. En se recopiant lui-même (il ne recopie pas seulement l'image finale mais tout le travail de peinture en repassant par tous les gestes que lui avait dictés « l'inspiration »), il transforme symboliquement le tableau en un exercice de style, ni plus ni moins arbitraire que celui du tableau précédent ou du tableau suivant. Il ne « détruit » pas pour autant la peinture puisque l'effet de symétrie induit par le redoublement du motif crée à la fois de la beauté formelle et une unité de style capable de développer une infinité de possibles iconographiques et d'égaliser tous les motifs, des plus travaillés aux plus rapides (certains diraient « bâclés »), des plus abstraits aux plus anecdotiques ou même comiques, des plus « beaux » aux plus ingrats, certains présentant la caractéristique d'être à la fois « beaux » et dérangeants. Même lorsqu'elles frôlent le gag ou la figuration, les formes ne font qu'affirmer leur « nature » picturale et revendiquer leur droit d'être insérées à part entière dans le noble patrimoine de la peinture « pure » qui inspire ostensiblement le peintre.
- 12 La duplication du motif est systématique, ce qui a conduit un critique comme Jean-Michel Foray à parler de « méthode » (par référence à un texte de Geneviève Bonnefoi, « Le

pliage comme méthode », concernant l'œuvre de Simon Hantai), et un critique comme Philippe Dagen à parler péjorativement de « procédé ». Les critiques, artistes, collectionneurs et amateurs qui ne trouvent d'émotion et de satisfaction esthétique que dans l'expressivité directe, jugent ce redoublement artificiel. Or, comme l'a d'emblée montré Yves Michaud qui a analysé cette œuvre dès ses débuts, il s'est toujours agi pour Bernard Piffaretti de « faire jouer son engagement pictural à contretemps, en le différant et en le soumettant au doute »⁶.

- 13 La comparaison avec l'œuvre de Bernard Frize qui a commencé à peindre peu d'années avant, et avec les mêmes contraintes, est éclairante.
- 14 Ces deux peintres abstraits français sont, à ma connaissance, les seuls de leur génération à avoir endossé simultanément la contrainte héritée de la génération précédente (l'effacement du peintre devant le médium qu'il faut arriver à faire s'exprimer par lui-même) et la nouvelle contrainte postmoderne imposant de mettre en évidence la relativité des styles et la dimension construite (donc relativement artificielle) des images. Mais Piffaretti est le seul des deux à s'être inclus en tant que peintre dans l'entreprise d'objectivation de la peinture.
- 15 Bernard Frize a assumé telle quelle l'esthétique du processus (l'image est donnée par le mode de production) originellement mise en place par Jackson Pollock avec la technique des coulures, et transmise en France à travers les froissages de Hantai, les empreintes et les cordages de Viallat, les pliages et les brûlages de Saytour etc. En même temps, il a systématiquement multiplié et diversifié les procédures (laissant de la peinture industrielle se prendre en pellicule avant de la poser simplement sur la toile, utilisant de la « laque à craqueler », des pinceaux et des rouleaux inadaptés au métier de peintre, etc.), pour casser l'unité de style imposée par la répétition différentielle d'un même processus.
- 16 Bernard Piffaretti, aussi, a voulu faire une peinture impersonnelle, mais tout en cherchant comment distancier ses propres gestes. Il a, lui aussi, d'abord cherché du côté des procédures, en interposant par exemple des feuilles de plastique pour tenter de différer la spontanéité gestuelle, mais (je le cite) : « petit à petit je me suis aperçu que je refaisais sur la toile blanche ce qu'il y avait eu sur le plastique ». Et c'est après avoir exploré plusieurs possibilités formelles toutes jugées partiellement insatisfaisantes, qu'il a pris la décision radicale de se recopier et de présenter les deux motifs côte à côte. Montrer qu'une spontanéité gestuelle est reproductible revient à distancier une fois pour toutes le métier du peintre abstrait (les transparences, les coulures etc.) et permet de réintroduire de la spontanéité sans jouer au peintre inspiré. Ne plus se croire peintre inspiré permet paradoxalement de reprendre le pinceau pour laisser venir n'importe quelle inspiration. C'est donc la découverte de ce « système » (notion esthétiquement opérante durant les années soixante/soixante-dix et bannie durant les années quatre-vingt) qui a permis à Bernard Piffaretti de donner libre cours au « pulsionnel » (c'est le terme qu'il utilise) pour abandonner la politique de la table rase et puiser sans hiérarchie (comme dans un travail du rêve au sens freudien et en laissant agir la logique pratique de son *habitus* au sens bourdieusien) dans un héritage pictural de formes et de gestes qu'en retour il contribue à enrichir tout en le désacralisant. Simultanément, l'unité de style imposée par le redoublement du motif efface tout repère chronologique dans le développement formel de l'œuvre.

Problématiser la consécration artistique

- 17 Patrick Saytour a commencé à peindre dans les années soixante. Il est, avec Viallat, Pagès et Dezeuze, à l'origine du mouvement *Supports/Surfaces* qui, après avoir été dévalué durant les années quatre-vingt par l'arrivée du post-modernisme, a été réhabilité et célébré dès le début des années quatre-vingt-dix au titre de « dernière avant-garde française ». Comme pour tous les artistes « reconnus » de sa génération, sa situation est celle d'un artiste « consacré », mais il est le seul, à ma connaissance, à avoir problématisé ce statut.
- 18 Deux expositions collectives des douze membres officiels du mouvement *Supports/Surfaces* ont eu lieu en 1991. Intitulée *Supports/Surfaces 1966-1974*, celle du musée de Saint-Étienne a présenté une sélection d'œuvres « historiques ». Organisée parallèlement, la seconde exposition, conçue comme un « anniversaire » et ironiquement intitulée *Le bel âge* par son commissaire Pierre-Jean Galdin, a donné aux artistes l'occasion de jouer avec les notions de célébration et de patrimoine, et de montrer quel regard ils portaient sur leur propre histoire, en passant à chacun d'entre eux une « commande d'État » destinée à être exposée au château de Chambord, puis au fort de Salses.
- 19 Comme contribution, Patrick Saytour a réalisé douze jarres faites de grosses chaînes rouillées et soudées, au fond de chacune desquelles on découvrait, en se déplaçant de l'une à l'autre, un médaillon en plâtre peint. Bien que tous légèrement différents, les médaillons étaient lisses, à l'exception de ceux présentant les profds et les noms de Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Bernard Pagès, Toni Grand, et de Saytour lui-même. Cette œuvre « sans titre » était « à message », comme on dit lorsqu'il s'agit de politique. Parallèlement (à titre personnel, en dehors de la commande financée par l'État), Saytour avait apposé en lettres de laiton, sur le mur mitoyen de la seule des douze salles inoccupée, une inscription indiquant « Étage Marc Devade ». Cette pièce (qui est en dépôt au musée de Céret) revenait à distinguer la tradition de l'hommage posthume et le respect que lui-même portait à l'homme décédé en 1983, de sa considération pour l'artiste qui n'était pas représenté en médaillon. Ce double geste peut être compris comme un moyen par lequel Saytour, tout en prenant l'initiative de rétablir symboliquement la présence de l'artiste défunt, éliminé d'emblée par le principe de la commande, a indiqué à l'État avec quels artistes il accepte ou refuse, en tant qu'artiste, d'être regroupé par l'institution. La dissociation *réaliste* de l'amalgame reconnaissance sociale / valeur esthétique est un principe que Patrick Saytour s'est appliqué à lui-même à partir de 1994, en prenant la décision de « recommencer » son travail.

Droits numériques non obtenus.

Patrick Saytour, **VUE DE L'EXPOSITION LE BEL ÂGE, CHÂTEAU DE CHAMBORD (SEPT.-NOV. 1990).**
PHOTO : M. DELLUC, COURTESY FONDS NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN. (ŒUVRE EN DÉPÔT AU MUSÉE DE CÉRET.)

- 20 Voici comment il décrit les *Anniversaires* qui inaugurent ce qu'il nomme *le recommencé* : « Mise à jour de travaux anciens aux statuts divers. Dessins de la fin des années soixante, mais aussi maquettes de théâtre, caricatures, croquis d'école, dessins d'ameublement de la fin des années cinquante, laissés pour compte, d'un autre registre, bâtards de mon activité. Ces réalisations, censées jouer la carte de l'étudiant, du décorateur, de l'artiste

ou de l'humoriste, ont été rebattues et redistribuées⁷. » Un *Anniversaire* est donc un objet juxtaposant, dans un ensemble de sous-verres de format égal, des dessins de statuts très inégaux. On peut quasi indifféremment décider que les pliages des années soixante (devenus d'une beauté « classique ») sont ridiculisés et dévalués par leur contexte, ou bien qu'ils confèrent de la légitimité à ces objets de statut inférieur, auxquels s'ajoute leur propre parodie maladroitement crayonnée que Saytour qualifie de « reprise ahurie ». L'important est que ce mécanisme de légitimation / délégitimation puisse apparaître d'emblée *en tant que tel*.

- 21 Intitulée *Noces*, la suite de travaux produite juste après celle des *Anniversaires* est composée de sept diptyques faits chacun de deux sous-verres de même format, « accouplés » bord à bord. Le descriptif qui concerne cette suite commence par énoncer, pour les éliminer, les deux réactions les plus probables face à la redécouverte de travaux anciens. Ayant retrouvé ces « maquettes de pliages de la fin des années soixante » dans une boîte à chaussures, Saytour aurait pu, en effet, soit « les garder telles quelles, les laisser à leur condition d'esquisse, de déchets d'atelier », soit « les rendre présentables, les fétichiser en affirmant leur statut de souvenir, de dessins jaunies, de médailles de papier ». Choisir de les « réactualiser » a signifié « les forcer à générer une image différenciée, un duplicata distancié qui jette un voile sur leur histoire et ne retient que des effets de similitudes passagères ».
- 22 Contrairement aux « reprises ahuries » grotesques par excès de maladresse qui, dans les *Anniversaires*, sont ostensiblement parodiques, le « formalisme pédant » de ces nouvelles reprises, grotesque cette fois par excès d'élégance, peut prêter à malentendu. Quelqu'un qui ne saurait pas que la belle géométrie à la Sol Lewitt, qui répond en miroir à une myriade de maquettes de pliages, n'est que la grande image vaniteuse d'un petit pliage réel, pourrait ne voir que de l'esthétisme. *Anniversaires, Noces, Célébrations, Commémorations, Noubas, Chroniques, Monuments, Renommées, Gloires, Javas* : l'ironie des titres donne le point de vue de l'auteur à qui n'a pas lu les textes réflexifs publiés parallèlement.
- 23 Selon un mécanisme inverse de celui mis en place par le postmodernisme, qui consiste à traiter le patrimoine de l'histoire de l'art comme une substance et à réactiver des formes déjà consacrées, présentant toutes les garanties d'une consécration sociale future à celui ou celle qui se les approprie, Saytour soustrait au phénomène de la consécration les œuvres des années soixante qui sont encore en sa possession. Fidèle à son utopie première qui était de faire « une peinture irrécupérable au niveau des intentions et inutilisable par sa forme », il choisit de parodier ses propres « icônes », parodiant aussi au passage (et faisant apparaître) la recette la plus élémentaire de l'académisme, commune à l'épigone et à l'artiste vieillissant, la recherche d'effets : « On voit que, ripant sur le sens initial de mes peintures, j'envisageais une exaltation formaliste, attirant la décision initiale dans le piège tendu par le motif et sa réalisation à travers une pluralité de techniques plus ou moins sophistiquées. » (Texte *Poivre-Sel*, 1995.)
- 24 Les parodies en question étant jumelées avec les originaux, ceux-ci perdent leur « authenticité » en même temps que leur autonomie. Je citerai, comme dernier exemple, le cas des *Célébrations*. Ce sont des chemisettes blanches de grand-mère, découvertes en 1968 pliées dans une armoire et peintes telles quelles « sur le dessus » d'une couleur vive, qui ont été dépliées et associées chacune, soit en diptyque, soit sous la même vitre, avec « un petit vêtement de poupée aux couleurs imbéciles » encadré de bois d'acajou et partiellement oblitéré par des rectangles de vinyle autocollant qui « rappellent » l'aplat

peint sur la chemise blanche. Comparée par Saytour à une « tache que l'on n'a pas la possibilité d'effacer », l'adjonction de cette panoplie miniature réussit réellement à gâcher la pureté formelle des pièces de musée, superbement et *typiquement* support-surfaciennes, que représentaient potentiellement, jusqu'à leur « réactualisation », les géométries souples de ces grands vêtements blancs marqués de rouge, de bleu, de jaune, ou de vert.

- 25 Ce coup d'arrêt donné à l'évolution « normale » de son œuvre par un artiste en âge de capitaliser « son passé », produit un effet temporaire de « dématérialisation » de sa production artistique, au sens où celle-ci se trouve soudain inadaptée aux catégories de perception des professionnels et des amateurs d'art contemporain, et en devoir de reconquérir le statut d'œuvre d'art. En s'amusant à remettre sérieusement en question ses propres travaux, Saytour fait davantage que problématiser la course à la consécration qui domine le champ artistique depuis les années quatre-vingt. Il recrée pour lui-même l'arbitraire (« la question du quoi et du pourquoi » le trouve « aussi inadapté et démuné » qu'il l'était « au début du travail ») et la liberté (« il n'y avait pas de demande, une liberté tous azimuts ») des commencements.

Problématiser la commercialisation de l'art

- 26 Gwen Rouvillois est peintre, mais elle ne propose pas pour autant une représentation picturale, réaliste ou allégorique, de la commercialisation de l'art, elle fait apparaître ce phénomène lui-même en l'intégrant dans l'expérience esthétique. Autrement dit, il ne s'agit pas du tout d'une dénonciation *illustrant* l'emprise du domaine financier sur la société (je pense à la récente série de tableaux de Paul Rebeyrolle intitulée *Le monétarisme*), mais d'une invitation à la réflexivité au moment de l'acte d'achat.
- 27 Intitulée *Cent titres de propriété* (Galerie Zurcher, Paris, 1997) et prolongée par un accrochage du même esprit à la FIAC 1997, l'exposition à laquelle je fais référence constitue un épisode ponctuel dans l'ensemble de son œuvre, et s'inscrit dans un projet pictural (globalement intitulé *Projet pour un pays sage*) conçu comme une sorte de contre-utopie, qui traite avec ironie de la notion de propriété comme mode d'accès privilégié au bonheur (« une idée cinglante du bonheur à tout prix »).
- 28 Dans les années 1994-95, la contre-utopie du *pays sage* est souvent évoquée par des paysages peints dans un style quasi naturaliste. L'espace du tableau y est divisé à égalité entre la partie de ciel, toujours modelée de nuages, et le modelé des arbres, de la prairie et des labours. Cette composition systématique crée un effet de distanciation renforcé par la présence, en surimpression sur la ligne d'horizon, d'un texte dont les lettres blanches débordent à la fois sur le gris des nuages et sur le vert des arbres. Énonçant à chaque fois un article du code civil, ce texte renvoie à l'invisible réalité juridique qui gouverne les droits de propriété et d'usage de ces paisibles pâturages en même temps qu'il affirme la réalité bidimensionnelle de l'image. La réalité représentée, qui inclut la représentation de la peinture par la peinture (le paysage distancié) et la représentation de l'opposition entre « nature naturelle » et « nature juridique », est entièrement contenue à l'intérieur de l'objet tableau. La manière dont le tableau lui-même s'insère dans la réalité sociale n'apparaît pas. Quoi de plus « normal » en peinture ? C'est uniquement à cause des tableaux qui ont suivi que je suis conduite à faire cette remarque.

- 29 L'acte d'achat a été d'emblée constitué comme digne d'intérêt par l'intitulé de cette exposition, *Cent titres de propriété*, qui invitait à contempler une chaîne de cent petits tableaux sans titre, conditionnés en « sachets » dans une gaine de polyéthylène courant à hauteur de regard sur tous les murs de la galerie. L'horizontalité de l'accrochage était redoublée par l'enchaînement des lignes d'horizon des paysages représentés qui, cette fois, étaient peints en grisaille sur un fond rose vif, d'après une série de photographies prises systématiquement le long des routes et assez librement interprétées. Dès que l'on observait les tableaux de plus près, leur variété faisait disparaître l'effet de monotonie imposé par l'uniformité de l'accrochage. Voici comment les conditions de vente étaient intégrées dans la conception artistique : les galeristes avaient pour consigne de découper dans la gaine le contour du sachet contenant le paysage choisi, de coller au dos du tableau, sur l'emballage transparent, une étiquette portant la signature de l'artiste et le numéro du titre de propriété (attribué selon l'ordre chronologique des achats), et de donner le tout à emporter sur le champ. Ce qui laissait un vide sur le mur et rendait visible à tout moment, à l'œil nu, la diminution du « stock » de tableaux. La *forme* de l'exposition intégrait aussi une pratique commerciale promotionnelle figurant en toutes lettres sur la liste des prix : « 2 700 F le sachet » ou « 2 500 F à partir de deux sachets et plus ». La modestie du prix unique (qui s'inscrivait dans la gamme de prix des multiples) libérait l'amateur de peinture de l'habituelle religiosité liée à la contemplation d'œuvres financièrement inaccessibles, et l'encourageait à sous-peser sa préférence réelle pour telle ou telle image disponible immédiatement sans avoir à faire de « folie ».

Droits numériques non obtenus.

Gwen Rouvillois, VUE DE L'EXPOSITION CENT TITRES DE PROPRIÉTÉ, GALERIE ZURCHER, JANV. 1997 (EN HAUT) ; DÉTAIL, TITRE DE PROPRIÉTÉ, TABLEAU SOUS SACHET DE POLYÉTHYLÈNE, 24 X 33 CM (EN BAS). COURTESY GALERIE ZURCHER, PARIS.

- 30 Un tableau de 1995 juxtaposait un paysage naturaliste, sur lequel figurait en surimpression la structure d'une maison préfabriquée, et un aplat du même rose que celui des *Cent titres de propriété* sur lequel était inscrit, peint à la main en marron, le texte suivant : « Nous supprimons : ravissant, coquet, magnifique, idéal, rare, introuvable, superbe, jamais vu, exceptionnel... Pour conserver à nos annonces leur sobriété et leur honnêteté. » Il me semble que cette première exposition personnelle a tiré les conséquences de ce qui, deux ans avant, était explicitement reproché aux pratiques publicitaires. La même ironie s'applique implicitement à la pratique picturale elle-même et à sa diffusion. L'artiste peint, les galeristes vendent, les acheteurs emportent les tableaux (éventuellement dans leur petite maison Bouygues), et il ne manque qu'un petit panneau indiquant : « Nous supprimons : supplément d'âme, peinture inclassable, jeune artiste de talent etc. »
- 31 Je voudrais faire un parallèle rapide avec le dispositif qu'a imaginé Jean-Michel Alberola pour sa récente exposition chez Daniel Templon intitulée *Un parasite* (décembre 1999/ janvier 2000). À côté d'une enseigne au néon indiquant qu'on était « chez Daniel », un tout petit tableau présentait une phrase faite de caractères peints à l'huile et à la main dont la taille augmentait progressivement pour dire : « Suis un objet visible de votre puisSANCE D'ACHAT », et était accompagné d'une lithographie représentant la même image en taille réelle. De tout l'accrochage, seules ces deux œuvres exposaient leurs prix sur les cartels. À « 28 000 F » le tableau et « 700 F » la litho tirée en quarante exemplaires, si $7 \times 4 = 28$, ce

qui était officialisé en tant qu'art, par une sorte de clin d'œil sarcastique, était l'exigence d'une production à deux vitesses adaptée à l'existence de deux catégories d'acheteurs, un collectionneur de tableau « valant » quarante collectionneurs de lithos.

- 32 Avec les *Cent titres de propriété*, il se passe exactement le contraire. Grands et petits collectionneurs sont traités à égalité et tous sont condamnés à conserver les tableaux dans les pochette transparentes pour les accrocher au mur, s'ils veulent respecter la conception de l'œuvre. Le certificat est un code formel emprunté à l'art conceptuel et cet emballage obligé est une « anomalie » en affinité avec la démarche des artistes *Art & Language* Michael Baldwin et Mel Ramsden. Il se trouve que ces nobles références recourent à contre-emploi une pratique en usage dans la vie ordinaire. BAZART, « l'hypermarché de l'art contemporain » qui a organisé sa première exposition parisienne à la Samaritaine d'avril à août 97, quelques mois après l'exposition de Gwen Rouvillois, se vante de vouloir « encourager la création artistique, révéler de nouveaux talents et mettre l'art à votre portée ». Au rythme de quatre ou cinq « expositions » par an, chaque artiste participant doit fournir un quota impératif de cinquante œuvres à chaque fois. « C'est du stakhanovisme artistique » a déclaré au journal *Libération* (26-27 avril 97) une jeune artiste marseillaise qui s'estimait pourtant heureuse de pouvoir vendre « enfin » sa production sans dépendre « du bon vouloir de galeristes snobinards ». Présentées en libre service dans des bacs individuels, les peintures sont chacune protégées par du plastique et munies d'un « certificat d'authenticité », mais BAZART joint une recommandation importante : « N'oubliez pas le cadre ! »
- 33 Selon un processus inverse de celui qui conduit les consommateurs de cet « hypermarché » à se prendre pour des collectionneurs, Gwen Rouvillois invite les collectionneurs à réaliser qu'ils n'en sont pas moins des « consommateurs » et surmonte l'antinomie établie depuis les années soixante entre un art pictural à visée contemplative et un art conceptuel à visée analytique.

Problématiser l'accès à la notoriété

- 34 C'est, paradoxalement, à travers une démarche et des méthodes héritées de l'art conceptuel que Matthieu Laurette surmonte l'enfermement involontaire de cette forme d'art dans l'intellectualisme. Ayant aboli toute hiérarchie entre le monde de l'art et le monde ordinaire, il critique l'un par l'autre de manière égale et réciproque.
- 35 Durant les années soixante-dix, des artistes américains comme Chris Burden, Michael Asher et Dan Graham ont « détourné » et « déconstruit » des programmes de chaînes de télévision locales, soit en achetant des espaces publicitaires, soit dans le cadre d'émissions culturelles ; adoptant une attitude opposée, Andy Warhol a produit pour la télévision, dans les années quatre-vingt, des magazines à succès où il s'entretenait avec des « célébrités » diverses. Dans le cas de l'opposition frontale des artistes conceptuels comme dans celui de l'auto-exploitation de son aura médiatique par l'artiste Pop, c'est en tant qu'artiste que l'artiste intervient à la télévision. Matthieu Laurette a radicalement rompu avec cette posture.
- 36 Pour *devenir* artiste, il décide d'appliquer à lui-même le nominalisme que Duchamp appliquait à des objets ordinaires, et convie par fax les gens du monde de l'art à rester chez eux pour le voir *apparaître* sur leur écran de télévision dans *Tournez manèges*, un jeu télévisé de TF1 sans intérêt pour eux. Il y intervient comme participant de la première

partie intitulée « Choisissez-moi », et répond publiquement « artiste » à la question routinière de l'animatrice « Qu'est-ce que vous voulez faire plus tard exactement ? ». Le mois suivant, il *apparaît* à nouveau, mais cette fois en tant que « papier peint » (c'est son expression), muet parmi le public du plateau, dans *Français si vous parliez* sur France 3, une émission ayant pour thème « Les métiers de demain » dans laquelle il n'était pas prévu de parler d'art. En se comportant de la sorte, Matthieu Laurette, artiste *ready-made* autoproclamé, objective d'emblée et simultanément, son propre statut d'artiste conceptuel et l'inadaptation de ce statut à la demande sociale. Il ne s'agit ni d'une position de surplomb, ni d'un simple plongeon dans « le réel », mais d'un dédoublement délibéré par lequel il se propulse de plein pied dans le monde ordinaire et transforme sa participation télévisuelle en travail artistique.

- 37 N'importe qui ne peut pas venir dire n'importe quoi à la télévision, les motivations des candidats sont Filtrées et leurs capacités d'élocution testées. Matthieu Laurette s'est donc plié à toutes les règles de pré-sélection et de sélection, et a signé le contrat individuel par lequel il faut obligatoirement déclarer « renoncer à titre gratuit, total et définitif à [son] droit à l'image ». L'« ordinaire » de sa conduite s'arrête là car il ne s'agissait pas pour lui de se montrer une fois « à la télé » pour être vu de sa famille, de ses amis et de ses voisins, mais d'élaborer une pratique distanciée et systématique. Enregistrées sur magnétoscope et montées bout à bout, les séquences de ces premières *Apparitions* ont fait l'objet d'une vidéo intitulée *Apparitions (sélection 1993-95)* qui renvoie au précédent formel des « actions » artistiques des années soixante et soixante-dix (utilisé à contre-emploi), et amplifie, par simple effet d'accumulation, l'aspect dérisoire de la « réalité » télévisuelle.
- 38 Le principe qui consiste à exploiter une offre bien au-delà de ce qui est anticipé d'un comportement « normal » est aussi à l'origine de ce que Matthieu Laurette a nommé « la méthode des produits remboursés », avec laquelle il a inauguré, en 1996, une seconde série d'*Apparitions* télévisées. S'étant porté candidat à l'émission *Je passe à la télé* sur France 3, dans laquelle un dispositif d'« audimat intégré » renvoie physiquement l'orateur (sur son fauteuil à rails) dans les coulisses si l'écoute en studio descend au-dessous de cinquante pour cent dans les cinq premières minutes, il passe l'épreuve avec succès en exposant sa « méthode » qui consiste à ne consommer que des produits « premier achat remboursé », « 100 % remboursé », « satisfait ou remboursé ». Présenté comme « sculpteur », il a juste précisé très vite qu'il s'agissait plutôt d'une « extension de la sculpture » avant de décrire longuement et concrètement comment il s'y prenait pour vivre « gratis », ce qui l'a instantanément transformé en parfait cliché du « jeune artiste fauché », doublé de l'image d'un RMiste heureux ayant trouvé une solution à la crise économique et souhaitant en faire profiter tout le monde. Véritable poule aux œufs d'or pour un audimat en taille réelle, il a aussitôt été sollicité par des producteurs de TF1 et s'est laissé délibérément convertir en produit de consommation télévisuel. Usant à nouveau de sa prérogative d'artiste, il s'est réapproprié les images et a réalisé un second montage vidéo intitulé *Apparitions, Produits Remboursés (sélection 96-97)*.

Droits numériques non obtenus.

Matthieu Laurette, QUATRIÈME DE COUVERTURE DE LA PUBLICATION MATTHIEU LAURETTE PRÉSENTE FREE SAMPLE DEMIX, ÉD. GALERIE JOUSSE-SEGUIN, 1998, COURTESY JOUSSE ENTREPRISE, PARIS.

- 39 D'une part, ce nouveau document produit de lui-même une sorte d'autocaricature de l'industrie du talk-show (Matthieu Laurette est présenté comme « roi de la combine »

dans *J'y crois, j'y crois pas*, TF1, 1996 et comme « roi du coupon-réponse » dans *Sans aucun doute*, TF1, 1997), d'autre part, associés aux publications parues parallèlement dans la presse écrite et diffusés de manière itinérante dans des camions vitrines « Vivons Remboursés ! » à Nantes, à Poitiers et à Paris (avec distribution de listes de produits actualisées à chaque tournée), ces extraits d'émissions télévisées ont servi de pièces à conviction pour garantir le sérieux de la proposition vis à vis des passants incrédules qui jugeaient cette histoire de produits remboursés trop belle pour être vraie.

- 40 Le « vu à la télé » et le « toute la presse en parle » remplissent vis-à-vis du grand public la même fonction que le florilège d'extraits critiques et la liste d'expositions (si possible prestigieuse) garantissant la « valeur » d'un artiste dans le champ artistique. En l'occurrence, le parallélisme ne s'arrêtait pas là, car les « tracts » publicitaires distribués en 1997 pour annoncer le passage du camion vitrine (« Exclusif dans votre ville ! », « Venez découvrir les produits 100 % remboursés », « Toute la presse en parle ! ») déplaçaient le vocabulaire en usage dans le monde de l'art. Le « tract » était en même temps une « invitation » à assister à une « conférence » sur « la méthode des achats remboursés » assortie de « conseils pratiques » à la Médiathèque (« entrée gratuite ») et à s'inscrire pour une « visite guidée » de supermarché.
- 41 Injecter une fonctionnalité aussi triviale sous l'étiquette de pratiques qui, routinisées par l'art contemporain, se contentent le plus souvent de faire tourner en rond de nobles « questionnements » purement rhétoriques, est une manière amusante et efficace de critiquer implicitement l'autosatisfaction des discours artistiques et leur « langue de bois » spécifique. Plus encore, ce processus de « trivialisation » atteint ici l'artiste lui-même de manière inédite.
- 42 Métamorphosé en parasite rusé de la société de consommation et en star dérisoire de talk-shows et de magazines en tous genres, Matthieu Laurette aurait semé le doute sur la validité de sa démarche dans un contexte artistique s'il n'avait pas été soutenu par une série de personnalités appartenant à ce contexte. Ce mécanisme sociologique de « légitimation » est aujourd'hui bien connu. Il est généralement compris par la critique d'art comme un phénomène périphérique à l'œuvre proprement dite et est rarement évoqué par les artistes à propos d'eux-mêmes. À l'occasion de sa première exposition personnelle intitulée *Free Sample*, galerie Jousse-Seguin en 1998, Matthieu Laurette a été à ma connaissance le premier artiste à concevoir ce type d'information en tant qu'œuvre, sous la forme d'un petit livre-catalogue rétrospectif à valeur artistique. Ajoutant la catégorie du *demix* aux catégories en vogue du *mix* (ici l'exposition elle-même) et du *remix* (un disque vinyle réalisé pour l'exposition), cette publication, *Matthieu Laurette présente FREE SAMPLE DEMIX*, est un document analytique conçu en trois parties, qui effectue une sorte de mise à nu des éléments fonctionnels permettant à un jeune artiste de se constituer socialement comme artiste. La première partie, qui est une documentation visuelle incluant plus de deux cents diapositives reproduites en taille réelle, peut être considérée comme l'équivalent du dossier qu'il faut présenter pour solliciter une aide du ministère de la Culture ; la seconde partie est une suite chronologique de témoignages de la part de chaque personne ayant contribué au développement de son activité artistique (y compris un électricien-électronicien nantais qui a monté une association de « produits remboursés »), ainsi qu'à la construction de son statut lorsqu'il s'agit de personnes influentes (la première étant son professeur de culture générale à l'École des beaux-arts de Grenoble, qui est aussi directeur d'une revue d'art et commissaire d'expositions) ; et la troisième est un texte de critique d'art⁸ précis et approfondi qui montre l'envergure de la

démarche (les « produits remboursés » n'étant que l'épisode le plus voyant) et révèle au lecteur que les témoignages en première personne qu'il vient de lire doivent l'unité de leur style narratif à Hughes Royer, célèbre dans le milieu de la chanson pour avoir publié les biographies de Michel Sardou, Francis Cabrel, France Gall et Michel Berger, et rédigé « l'autobiographie » de Madame Soleil. Comme le souligne l'écrivain et critique d'art Jean-Charles Massera (par l'intermédiaire d'Hughes Royer) : « Matthieu Laurette ne fétichise jamais une forme : il utilise la forme la plus adéquate au propos. »

Problématiser la « création » artistique⁹

- 43 S'autodésignant comme « collectionneurs » et « opérateurs en art », Yoon Ja et Paul Devautour interviennent dans le champ artistique, depuis la fin des années quatre-vingt, à travers la vingtaine d'artistes (aux démarches très différentes) regroupés dans leur collection, et trois critiques d'art (dont un artiste-critique d'art). Contrairement à des collectionneurs classiques, ils organisent la diffusion des pièces de leur collection en les proposant à la vente dans des galeries ; et contrairement à des commissaires classiques, ils ont la maîtrise totale du choix des artistes et des œuvres lorsqu'ils organisent des expositions. Mais le plus surprenant est le style des textes accompagnant les œuvres : alors qu'il est d'usage en critique d'art d'être acquis à l'artiste que l'on soutient, et de faire valoir jusqu'au moindre détail tout ce qu'il produit, il s'agit ici de brèves analyses informatives dont le ton distancié et souvent ironique a des effets réducteurs.
- 44 Cette anomalie ne laisserait pas deviner qu'il s'agit d'une fiction, si un bouche à oreilles ne se chargeait pas de faire savoir que cet ensemble de plasticiens et de critiques d'art a pour auteur le couple Devautour. La première référence qui vient à l'esprit est le modèle des « hétéronymes » créé par Fernando Pessoa au début du siècle, mais ce qui diffère radicalement est la forme de l'intention critique. Tandis que pour Pessoa il s'agissait de « l'abolition du dogme de l'individualité artistique »¹⁰, il s'agit ici de substituer à la notion mythique de création artistique, celle « d'activité artistique », conçue « comme une activité sociale parmi d'autres, sans plus ni moins d'importance qu'une autre et sans plus ni moins de réalité qu'une autre »¹¹.
- 45 Parce qu'il s'agit d'une production artistique soutenue et qu'il n'y a par conséquent aucune raison de ne pas les prendre au sérieux si l'on ne sait pas d'avance qu'elles sont signées par des artistes fictifs, les œuvres de la Collection Yoon Ja & Paul Devautour révèlent les limites des artistes réels et remettent en cause la crédibilité de l'art avec un grand A. La force critique opère rétroactivement, quand on découvre que deux personnes ont conçu et réalisé cette somme de pratiques artistiques dont les angles d'approche et les propositions formelles sont diversifiées au point de construire tout un panorama de ce qu'il est possible d'inventer en s'inscrivant dans le paradigme post-avant-gardiste.
- 46 La précision implacable qui articule les œuvres et les commentaires pince-sans-rire signés par des critiques fictifs suscite deux formes opposées de réaction. On peut déguster l'humour avec lequel sont dévoilés les secrets de fabrication et la plupart des tics de la « création » contemporaine, ou bien s'offusquer du sacrilège. Si un certain nombre d'œuvres réalisées au nom de ces artistes fictifs fondent leur autonomie sur des effets de décalage vis-à-vis de gestes et de formes antérieures (à l'image de celles conçues par la majorité des artistes actuels), d'autres sont expérimentales et pourraient être interprétées comme l'expression en première personne de Yoon Ja et Paul Devautour, s'il

n'était pas évident que le niveau réel d'invention de ces deux « opérateurs en art » concerne l'ensemble du dispositif.

Droits numériques non obtenus.

Collection Yoon Ja & Paul Davautour, **LE CABINET D'AMATEUR**, MAMCO (MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE GENÈVE), 1994-2001. DEUX VUES DE L'ACCROCHAGE RÉALISÉ PAR MARTIN TUPPER AVEC DES ŒUVRES D'ALEXANDRE LENOIR, BUCHAL & CLAVEL, CLAUDE LANTIER, KIT RANGETA ET DAVID VINCENT. PHOTO : I. KALKKINEN, COURTESY MAMCO ET GALERIE CHANTAL CROUZEL, PARIS.

- 47 Les artistes du Cercle Ramo Nash (identité fictive conçue en 1987 selon le modèle du « groupe d'artistes ») en particulier, ont divulgué de manière inédite les mécanismes régissant l'ensemble de la production artistique post-avant-gardiste : réalité de l'exploitation purement formaliste de tous les modèles historiques (installation « volumétrique », par rang de taille, des plâtres de l'École d'art de Nice – 1988) ; réalité des rapports de concurrence et de complicité qui organisent le monde de l'art et conditionnent sa production (« La guerre des réalités » installation transposée du modèle des jeux de rôles et réalisée en trois volets – Paris, 1991 – Milan, 1992 – Meymac, 1993) ; réalité de la résorption de tous les conflits au profit d'une « solidarité opérationnelle » (« Lignes de conduite », transposition des conseils en marketing de la société Apple pour une pratique de l'art en réseau-Paris, 1994 – et « Workspace », diagramme mural représentant les nœuds d'information et les connexions d'un logiciel hypertexte – Marseille, 1994) ; réalité de l'accablante prédictibilité de l'art lorsque l'on connaît les règles de fabrication des expositions et des œuvres (selon le modèle de l'intelligence artificielle élaboré par Turing : hypothèse de la construction d'un artiste artificiel ajusté au thème et à la structure d'une exposition donnée – installation Aperto/Biennale de Venise 1993).
- 48 D'abord présentée par le Cercle Ramo Nash sous forme de diagrammes décrivant « L'artiste en tant que système » (l'artiste en tant que système autorégulé/l'artiste en tant que système ouvert/l'artiste en tant que système intelligent/programme pour une exposition de groupe), la possibilité de concevoir un artiste artificiel comme cas limite d'adaptation transparente au « système de l'art » trouvait, en 1994, son complément implicite dans les enquêtes menées par David Vincent auprès d'une douzaine de critiques d'art et commissaires d'exposition, pour découvrir leurs visions respectives et prospectives de « l'artiste idéal ». Intitulée « C'est déjà demain »¹², l'œuvre de cet artiste fictif (portant le nom du héros d'un feuilleton télévisé de science-fiction) jouait comme un modèle manifestant d'infimes dissensions à l'intérieur d'un vaste consensus, et bouclait en quelque sorte le « système » sur lui-même.
- 49 Depuis la matérialisation en 1997, toujours par l'intermédiaire du Cercle Ramo Nash, d'un « artiste artificiel » nommé Sowana, cette critique interne du champ artistique menée sur le mode « méta » par Yoon Ja et Paul Davautour, inclut le public de l'art contemporain. Virtuellement accessible à tout internaute, la boîte de dialogue Sowana a été spécifiquement présentée dans des lieux d'exposition¹³ en tant que *Boîte noire*, sous la forme d'un cube *ready-made* (de 183 cm d'arête) composé de six armoires de métal noir. Condensant deux références formelles, l'une à une œuvre de Tony Smith considérée comme l'archétype de la sculpture minimale et l'autre à la fameuse *black box* de Norbert Wiener, cette « boîte » géante conjugue l'imperméabilité de l'art minimal et celle du processus cybernétique, tout en étant reliée à trois terminaux d'ordinateurs. Les logiciels

interactifs sont aujourd'hui d'un usage courant dans les expositions d'art contemporain, mais les visiteurs qui souhaitent interroger *Sowana* s'aperçoivent rapidement qu'ils ne peuvent tirer aucune information de cet invisible interlocuteur qui répond à leurs questions par des questions. Mis en demeure d'exprimer leurs propres idées sur l'art, ce sont ici les visiteurs eux-mêmes qui se trouvent transformés en base de données, et ne font (comme précédemment les critiques d'art) que confirmer collectivement la circularité du « système » en favorisant l'« auto-apprentissage » de « l'expert artificiel du Cercle Ramo Nash ». À la fois en position de surplomb parce qu'ils sont eux-mêmes « créateurs » de tout le dispositif, et situés en quelque sorte sous la ligne d'horizon puisqu'ils n'agissent jamais en première personne, les Devautour font apparaître en tant qu'œuvre, et avec beaucoup d'humour, la réalité microcosmique d'une communauté qui se pense et se veut universelle. Il ne s'agit ni de morale, ni de politique, mais d'une critique artistique en acte capable de refléter les déterminismes et par là, peut-être, de lutter contre l'évidente « programmation » d'un champ artistique visiblement plus soucieux de se reproduire que de se transformer.

Problématiser « l'amour » de l'art

- 50 Prenant en compte de manière complémentaire la conception lacanienne du « désir » et la notion de « violence symbolique » développée par Pierre Bourdieu, l'artiste américaine Andrea Fraser s'est attachée à révéler dès ses premières œuvres, au milieu des années quatre-vingt, les méthodes de séduction employées par les musées américains pour « éduquer » un public *a priori* non concerné par leur offre culturelle.
- 51 Se métamorphosant en *docent* (catégorie de conférenciers bénévoles qui ont à charge de faire comprendre et apprécier le contenu des musées aux Etats-Unis) elle a organisé, en tenue avec badge sous le pseudonyme de Jane Castleton, des visites conférences prenant le contre-pied des discours habituels (et inconditionnels) de célébration. Dans la première visite de ce type, qui a été sa contribution à une exposition au *New Museum of Contemporary Art* de New York en 1986, elle commence par démystifier sa propre fonction au sein du musée en utilisant des termes prélevés dans le manuel d'instructions des conférenciers (*Docent Guidelines*) : « Mon objectif » [est de vous donner] « de quoi penser, de quoi élargir votre vision et de quoi vous encourager à revenir ». Précisant dans la foulée que « tous les musées » ont des conférenciers bénévoles travaillant pour le seul bonheur de participer à la vie d'un musée, et que tous sont aussi pourvus d'une librairie/boutique-cadeaux, elle entraîne aussitôt les visiteurs dans la boutique, au fond de laquelle elle leur dévoile le panneau de contrôle du système de sécurité pour leur montrer le sérieux avec lequel le musée « veille sur la culture qu'il protège ».
- 52 Cette façon de prendre au mot l'aspect matériel des choses s'adapte au contexte de chaque visite. De manière générale, deux principes dirigent la construction des propos tenus : d'une part ces propos citent des documents réels, d'autre part ils sont en perpétuel décalage avec les objets qu'ils sont censés désigner à l'admiration publique. Par une sorte de chassé-croisé, les appréciations esthétiques sont dédiées aux équipements fonctionnels du musée, tandis que l'espace muséal et les objets présentés donnent lieu à la projection d'une contextualisation sociale et politique. Dans la visite du musée de Philadelphie¹⁴, la conférencière marque un arrêt dans le somptueux hall qui ouvre sur les galeries et s'empresse de mettre sur un même plan, au cours d'une énumération rapide et fulgurante, les « nouvelles » institutions municipales créées au même moment que le

« nouveau » musée, au début du siècle : le Jardin zoologique, l'Aquarium, la bibliothèque publique et le stade municipal, mais aussi *Camp Happy* « pour les enfants malnutris », *Brown's Farm* « pour les enfants dépendants et abandonnés », la Maison de correction, l'Hôpital pour malades mentaux, l'Hôpital général, l'Hôpital pour maladies contagieuses, l'Hôpital pour les faibles d'esprit, l'Hôpital pour les indigents, et trois *poorhouses*. La liste de ces *Municipal Charities* étant simultanément mise en relation avec une déclaration des responsables du musée proclamant, à l'époque, que ce serait une erreur « économique, patriotique et politique » que de « spolier les gens des choses de l'esprit en leur donnant de meilleures payes comme substitut »¹⁵.

Droits numériques non obtenus.

Andrea Fraser, INAUGURATION DE L'EXPOSITION INSITE 97, DE GAUCHE À DROITE SUR LE PODIUM : ANDREA FRASER, LE REPRÉSENTANT DU PRÉSIDENT CLINTON, LE REPRÉSENTANT DU PRÉSIDENT ZEDILLO, TROIS COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION (EN HAUT) ; ANDREA FRASER CLÔT LES DISCOURS OFFICIELS EN PRONONÇANT SON INAUGURAL SPEECH, PASSAGE OÙ ELLE INCARNE LE POINT DE VUE DU « POLITICIEN » (EN BAS). COURTESY GALERIE AMERICAN FINE ARTS, CO, NEW YORK.

- 53 Refusant de contribuer à construire le « visiteur idéal », la pseudo-conférencière s'extasie devant la qualité esthétique d'un tabouret de gardien ou d'un panneau indiquant « Sortie »¹⁶, s'arrête devant une Vénus de marbre qu'elle décrit comme une « mauvaise mère » en reprenant les termes utilisés en 1910 dans un rapport intitulé *The Degenerate Children of Feeble-Minded Women*, édité par le *Department of Public Health and Charities of Philadelphia*, repart en égrainant, au rythme de sa marche, toute une série de qualités « respectables » : grâce, esprit de famille, amour, ordre, charme et originalité, retenue, etc., décrit la cafétéria comme si elle était l'une des fameuses *period rooms* (salles de mobilier européen et américain du XVIII^e et du XIX^e siècle) qui font la réputation du musée, utilise, tout en déambulant dans les spacieuses galeries, un document officiel de l'époque pour décrire la façon dont « les pauvres » étaient entassés dans des instituts spécialisés, et ainsi de suite. L'ensemble de la visite est conçu selon ce contraste, et il ne s'agit pas d'un simple « travail de mémoire ».
- 54 Des citations tirées de *Business Week* font réaliser, qu'aujourd'hui comme hier, le musée est au service de l'image des classes dominantes, et venant à l'appui des nombreuses déclarations des années vingt présentant le musée de Philadelphie comme un havre de grâce offert aux plus démunis pour leur former le goût tout en les déliant de leurs soucis matériels, une référence au mandat du MoMA¹⁷ qui « se donne pour tâche de distinguer de façon continue, consciencieuse et résolue, la qualité de la médiocrité », montre que la mission d'un musée d'art moderne et contemporain est toujours d'« élever » le goût.
- 55 Andrea Fraser cherche à redéfinir la fonction de l'artiste dans la société, et c'est en ce sens qu'elle est intervenue, en 1994, auprès de la Fondation de la Société d'Assurances EA-Generali à Vienne, pour analyser les conflits qui avaient surgi à la suite de l'installation d'œuvres d'art dans les bureaux. Elle a produit au titre de « service artistique », rémunéré comme tel, une sorte d'anti-exposition (consistant à enlever les œuvres des bureaux et à les accrocher à la queue leu leu dans le grand espace d'exposition de la fondation) et un rapport officiel (*Report*) dont la mise en page, par colonnes juxtaposées, a permis de présenter les différents points de vue simultanément et à égalité. Ce qui a été créé, en tant qu'art, est un espace réflexif commun exprimant librement l'intérêt des dirigeants (cibler une clientèle sensible à l'art d'avant-garde), celui des responsables de la Fondation

(préserver l'indépendance de leurs choix artistiques), et celui des employés (que l'argent gaspillé pour acquérir cet art agressif serve plutôt à augmenter les salaires et le confort des bureaux).

- 56 Ce principe d'une mise à plat des intérêts particuliers (réalisée à partir d'entretiens dans le cas du « rapport » publié par la Fondation EA-Generali) a été développé à l'échelle d'une grande exposition binationale, InSITE97, comprenant des enjeux proprement politiques¹⁸. De manière inédite (et impensable jusque-là du point de vue d'une pratique artistique) Andrea Fraser a utilisé « l'immunité » accordée à tout artiste jouissant d'un certain degré de notoriété pour prononcer, le soir du vernissage devant un auditoire de deux mille personnes, un « discours d'inauguration » (*Inaugural Speech*) immédiatement à la suite des discours prononcés par les représentants des présidents Clinton et Zedillo¹⁹. Prenant tout d'abord la parole au nom des artistes participants, Andrea Fraser s'exprime ensuite en tant que commissaire, en tant que *trustee*, en tant que *public sponsor*, et en tant que *corporate sponsor*, faisant avouer candidement à ces personnes fictives ce qui motive leur grandeur d'âme. Construits, comme dans le cas des visites-conférences, à partir de documents réels (ici le catalogue et le guide de l'exposition, des déclarations politiques, des analyses économiques, des rapports de banques, les biographies du gouverneur de Californie et de son épouse, etc.), ces propos font apparaître toute la gamme des intérêts en jeu dans la situation (gains de prestige, gains économiques et gains politiques) en contrepoint de l'idéal officiellement promu : l'essor du multiculturalisme et son apport dans la création d'une culture mondiale globale.
- 57 Si dans le cas d'une peinture abstraite comme celle de Bernard Piffaretti, le réalisme est quasi invisible, il y a lieu de se demander ici où est le formalisme. Il réside dans la spécificité des références formelles (l'art de la performance, l'art *in situ* et l'art « politique »), et dans leur réactivation *critique* qui distingue le formalisme réaliste du formalisme académique. Pour Andrea Fraser, les usages sociaux de l'art font intégralement partie de la réalité artistique et « l'intérêt » des artistes eux-mêmes se doit d'être objectivé au même titre que toutes les instrumentalisation du « désintéressement » attribué à l'art. C'est pourquoi elle n'omet pas d'évoquer la circularité du processus de consécration lorsqu'elle s'exprime en représentant des artistes pour manifester sa « gratitude » envers les commissaires de l'exposition InSITE97 : « Grâce à eux, nous allons être davantage reconnus – localement, nationalement et internationalement, à l'intérieur du monde de l'art, et au-delà. »
- 58 Les œuvres que je viens d'analyser font appel à des ressources formelles très différentes et usent chacune de leur droit (conquis depuis bientôt un siècle et demi) à « autodéfinir » l'art, en même temps qu'elles sont portées par leur refus du réalisme naturaliste. Elles ne sont pas pour autant enfermées dans un formalisme, puisque toutes tirent parti du détachement « esthète » pour faire apparaître des réalités abstraites telles que l'inspiration, la création, la notoriété et la consécration artistiques, ainsi que l'amour de l'art et sa commercialisation. Il est vrai que ces réalités touchent de si près à la question de l'art qu'elles peuvent elles-mêmes être considérées comme « formalistes ». Est-ce à dire qu'elle ne concernent absolument pas les peintres et les sculpteurs traditionalistes soutenus par les détracteurs de « l'art contemporain » ? La question est ouverte. Je constate pour ma part que « l'ironisme d'affirmation »²⁰ qui sous-tend l'impartialité de l'autocritique artistique accomplie par Bernard Piffaretti, Patrick Saytour, Gwen Rouvillois, Matthieu Laurette, Yoon Ja et Paul Devautour, et Andrea Fraser, tranche avec

la malveillance des propos tenus à l'égard des artistes « officiels » par les défenseurs d'une esthétique passéiste.

- 59 Il me semble aussi, qu'à moins d'être purement mécaniste, le « post » du paradigme post-avant-gardiste invite les artistes d'aujourd'hui (dans leur ensemble et chacun pour soi) à une critique en acte portant à la fois sur les modèles formels « réactivés » et sur les mécanismes sociaux qui conditionnent la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes et de l'importance symbolique de leurs pratiques. Une artiste allemande, Rosemarie Trockel, a donné comme titre à l'une de ses œuvres (un phoque de bronze garni d'une maigre couronne de cheveux en nylon blond et pendu tête en bas au plafond – 1991) un aphorisme de Karl Kraus : « Il n'est pas d'être vivant plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui désire ardemment une chaussure de femme et qui doit se contenter de la femme tout entière²¹. » Cet aphorisme perspicace fait assez bien ressortir l'antinomie de l'idéal et du réel ! Et laisse imaginer combien il est « contre-nature » pour un jeune artiste qui rêve d'être un grand artiste de devoir « se contenter » du réel tout entier.

NOTES

1. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, éd. du Seuil, 1992, p. 154-160.
2. Cf. les conversations avec Cézanne rapportées par Joachim Gasquet dans *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. M. Doran, Paris, éd. Macula, 1978, p. 144 n. 93 et p. 150. Cf. aussi le catalogue de la rétrospective Cézanne aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris, éd. RMN, 1995, p. 132-135.
3. J'emploie ce terme dans son sens ordinaire et non au sens restreint édicté par Clement Greenberg pour fonder la suprématie de la peinture abstraite. Cf. Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Arts Yearbook*, 4, 1961, repris dans *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. IV, *The Collected Essays and Criticism* réunis et présentés par John O'Brian, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1993, paperback ed., 1995, p. 85-94. (trad. fr. dans *Peinture – Cahiers théoriques*, n° 8-9, 1974).
4. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, éd. Les presses du réel, collection Documents sur l'art, 1998.
5. Par « problématiser » j'entends : considérer comme n'allant pas de soi tel ou tel aspect de la réalité artistique et le faire apparaître esthétiquement.
6. « Un expressionnisme différé – Bernard Piffaretti » (1985), texte repris dans Yves Michaud, *Les marges de la vision*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1996.
7. Toutes les citations entre guillemets sont extraites des textes de Patrick Saytour publiés dans le catalogue *Patrick Saytour 90.00* édité par le musée de l'Objet, Blois, 2000.
8. Par Alexis Vaillant.
9. Ce passage prend appui sur un article intitulé « Les artificiers, la Collection Yoon Ja & Paul Devautour », *Liber*, n° 19, septembre 94, p. 24-26.
10. Alvaro de Campos, *Ultimatum*, Le Muy, éd. Unes, 1993.
11. Conférence à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, mars 1994.

12. Douze entretiens vidéo (présentés sur douze téléviseurs en forme de hublot) dans le contexte de l'exposition de groupe *Nouvelle Vague* au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, 1994.
13. La Box, Bourges, 1997 ; Galerie Chantal Crousel, Paris, 1998 ; Guggenheim Museum Soho, New York, 1998-99 ; musée du Luxembourg, Paris, 1999.
14. *Museum Highlights: A Gallery Talk* (Lumières sur le musée : une visite-conférence) enregistrement vidéo réalisé au musée de Philadelphie en 1989.
15. *...to rob people of the things of the spirit and to supply them with higher wages as a substitute.*
16. Les appréciations esthétiques sont extraites des guides édités par les musées. Le script de cette conférence (publié dans la revue *October*, n° 57, été 1991) comprend de nombreuses notes informatives et analytiques, identifiant tous les documents utilisés.
17. Musée d'art moderne de New York.
18. InSITE97 (1997), grande exposition conçue pour célébrer l'alliance économique et culturelle de la Californie et du Mexique, qui s'est tenue simultanément à San Diego et à Tijuana dans des lieux et des espaces publics.
19. Ce discours a été enregistré en vidéo et présenté en tant qu'œuvre en deux exemplaires (un de chaque côté de la frontière) pendant toute la durée de l'exposition.
20. « L'ironisme d'affirmation : différences avec l'ironisme négateur dépendant du Rire seulement. », Marcel Duchamp, *DUCHAMP DU SIGNE*, Paris, Flammarion, 1987, p. 46.
21. Compte rendu de l'exposition Rosemarie Trockel au MAC de Marseille par Élisabeth Lebovici, *Libération*, 23 août 1999.

Deuxième partie. Thèses et arguments formalistes et antiformalistes

Note sur le formalisme et ses origines kantienues

Emmanuel Bourdieu

On est artiste à la condition que l'on ressente
comme contenu, comme la chose elle-même,
ce que les non-artistes appellent la forme.
(Nietzsche, *La Volonté de puissance*.)

1. La banalisation du formalisme

- 1 Le formalisme, cette esthétique d'esthète, extrêmement raffinée et aristocratique, semble être devenu, aujourd'hui, le fond commun de la plupart des jugements sur l'art. Même dans le cas d'un art de masse comme le cinéma, l'appréciation qu'un spectateur ordinaire donnera à propos d'un film, dépend, souvent pour une part importante, de la perception, plus ou moins explicite, d'effets de structure, ne serait-ce qu'en termes de « longueurs » ou, inversement, de « suspense ». De même, un producteur de cinéma sait qu'il est de bon ton, à un moment donné de l'écriture d'un film ou de son montage de suggérer qu'il y a un « problème de structure » à régler, autrement dit, que « l'histoire » est intéressante en elle-même, mais qu'elle pourrait être mieux racontée, par exemple en supprimant telle séquence qui fait tomber le rythme ou en la déplaçant, parce qu'elle serait plus « efficace » à un autre moment, etc. Quant à préciser où ce problème se situe exactement, le spectateur comme le producteur pourra signaler, éventuellement, le moment où il « s'ennuie », la séquence où, d'après lui, « ça ralentit », désignant, d'ailleurs, la plupart du temps, à en croire les techniciens du montage, la séquence d'après. Mais, la plupart du temps, aucun des deux ne saura analyser en quoi consiste le problème en question, ni comment y remédier. De même, dans les beaux-arts traditionnels, le public cultivé sait qu'il ne faut pas dire qu'un nu de Titien est « attirant » ou que le petit chien au premier plan est mignon, ou que les fruits d'une nature morte lui donnent faim tellement ils sont ressemblants, etc. Autrement dit, le spectateur averti sait qu'il n'est pas pertinent de juger d'une œuvre, pas exclusivement du moins, en fonction des qualités ou de la valeur ou de l'intérêt extra artistique de ce qu'elle représente, l'attrait exercé par le nu, le

charme produit par le chien, la faim suscitée par les fruits. Ce qui compte, le spectateur averti le sait bien, c'est plutôt la composition ou le style qui se manifeste dans l'œuvre, c'est-à-dire encore une fois non pas ce qu'elle représente, mais la manière dont elle le représente.

- 2 Le problème est que, le plus souvent, ce formalisme ordinaire reste extrêmement indéterminé : on est rarement capable de dire en quoi consiste la structure adéquate, on se contente d'affirmer qu'elle l'est, comme si ça se voyait de manière évidente, avec la même immédiateté et la même évidence, que la beauté d'une couleur ou la perfection de tel ou tel motif particulier. On pense à l'anecdote que Ernst Gombrich raconte à propos de son *Histoire de l'Art* : relisant les épreuves de son livre, le grand historien de l'art constata, avec horreur, qu'à chaque fois qu'il évoquait une de ses œuvres favorites, il la qualifiait de « totalité organique », ce terme étant devenu, pour lui, un sorte de label esthétique, sans contenu précis, équivalant, en fin de compte, à une simple exclamation, à un « oh ! » admiratif¹.

2. Comment la forme est-elle devenue la valeur esthétique fondamentale de l'art contemporain ?

- 3 Nous défendrons l'hypothèse généalogique suivante : le formalisme procède d'une volonté de définir la spécificité du plaisir esthétique en le distinguant à la fois du plaisir sensuel et de ce qu'on pourrait appeler la satisfaction intellectuelle du savant. L'analyse kantienne de la nature du jugement esthétique est, de ce point de vue, fondatrice. Cela dit, nous ne prétendons pas donner ici, une présentation exhaustive de l'esthétique kantienne, mais simplement y prélever les éléments nécessaires pour les besoins de notre démonstration.

a. La spécificité du plaisir esthétique est d'être une satisfaction non conceptuelle, désintéressée et universelle

- 4 (i) *Selon Kant, le plaisir esthétique est un véritable plaisir, un sentiment, une satisfaction, et non une représentation conceptuelle.* Apprécier un tableau, ce n'est pas du même ordre que de reconnaître la vérité d'un théorème ou le bien fondé d'une hypothèse scientifique : « Le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance². » En effet, la représentation d'une chose comme belle est une représentation purement subjective. Elle dépend des propriétés du sujet qui la conçoit et non de celles de l'objet sur lequel elle porte. De sorte que « quand on juge les objets en vertu des concepts seuls, toute représentation de beauté disparaît »³. Ainsi, un ouvrage d'architecture peut susciter deux espèces de satisfactions radicalement différentes, l'une, purement intellectuelle, consistant dans la représentation de l'adéquation technique des moyens utilisés aux fins poursuivies, l'autre, entièrement subjective, ne relevant en rien d'une forme quelconque de connaissance : « Saisir par la faculté de connaître un édifice régulier, répondant à une fin, est tout autre chose que d'être conscient de cette représentation en éprouvant une sensation de satisfaction. En ce cas, la représentation est entièrement rapportée au sujet et à vrai dire à son sentiment vital, qu'on désigne sous le nom de sentiment de plaisir et de peine ; celui-ci fonde une faculté de discerner et de juger, qui ne contribue en rien à la connaissance⁴. »

- 5 (ii) *D'un autre côté, le plaisir esthétique est essentiellement différent du plaisir ordinaire*, Kant dirait du plaisir pathologique ou de « l'agréable ». Pour Kant, cette différence repose sur le fait que le plaisir esthétique est essentiellement désintéressé (selon sa qualité), autrement dit qu'on peut tirer une satisfaction esthétique de la représentation d'une chose, tout en étant absolument indifférent au fait que cette chose existe ou non, soit ou non présente, et donc qu'on peut soit la posséder, soit la consommer : « On peut dire qu'entre ces trois genres de satisfactions, celle du goût pour le beau est seule une satisfaction désintéressée et libre ; en effet, aucun intérêt, ni des sens, ni de la raison en contraignent l'assentiment⁵. » Apprécier la beauté d'un nu ou d'une nature morte implique que l'on « neutralise » l'intérêt pathologique que l'on peut éprouver passionnellement pour l'entité qu'il ou elle représente, en tant que celle-ci est susceptible d'exister, c'est-à-dire en tant qu'on pourrait tirer une satisfaction du fait qu'elle existe. Une manière de neutraliser cet intérêt peut être, trivialement, de satisfaire, au préalable, le besoin dont il procède : « Ce n'est que lorsque le besoin est satisfait, qu'il est possible de juger entre plusieurs hommes qui a du goût et qui n'en a pas »⁶. Ainsi, pour apprécier une œuvre d'art en tant que telle, il faut faire abstraction, « neutraliser » la représentation de son existence possible ou réelle, c'est-à-dire la voir comme si elle n'existait pas et comme si il ne pouvait être question qu'elle existe. En effet, envisager son existence, c'est nécessairement prendre en compte toutes les manières dont elle pourrait être intéressante pour nous ou avoir un intérêt quelconque pour nous, autrement dit tous les profits que nous pourrions en tirer, et donc c'est faire entrer en ligne de compte ou activer une infinité de sources d'intéressement pour l'objet : le nu comme objet de convoitise sexuelle ou amoureuse ou commerciale, les fruits en tant qu'ils sont « consommables ». (L'idée de consommation est ici particulièrement pertinente, puisque, consistant à la détruire ou à l'affecter, elle suppose l'existence de l'objet). Et, ce faisant, c'est ne plus contempler l'œuvre pour elle-même, mais en tant que moyen pour poursuivre une fin qui lui est étrangère, ce qui revient à nier son statut d'œuvre artistique.

b. Pour être la source d'un plaisir pur, une œuvre d'art doit être absolument autonome

- 6 C'est-à-dire n'être soumise à aucune loi ou contrainte qui lui soit extérieure. Il semble, en effet, que l'autonomie de l'œuvre soit la condition objective du caractère désintéressé du plaisir esthétique : n'impliquant, en elle, aucune autre logique, aucune autre loi ou contrainte que celles qui lui sont propres et qu'elles s'est librement choisies, l'œuvre ne peut être l'objet d'intérêt au sens strict du terme : on n'a rien à y gagner, on n'a rien à gagner à l'aimer, puisqu'elle est coupée du monde des choses intéressantes, c'est-à-dire des choses auxquelles nous sommes liés par des nécessités pathologiques, par nos passions, par nos déterminations culturelles et sociales. Etant parfaitement autonome, l'œuvre échappe absolument à ces déterminations ; elle ne fait appel à aucun de ces principes passionnels pour attirer notre attention et pour nous procurer du plaisir.

c. Pour être parfaitement autonome, une œuvre d'art doit être purement formelle

- 7 La menace la plus évidente qui pèse sur l'autonomie de l'œuvre découle des contraintes qu'imposent les conditions matérielles de production de cette dernière. Mais il ne faut pas oublier pour autant une autre source d'hétéronomie, plus insidieuse, parce que constitutive, en apparence du moins, de l'idée même qu'on se fait traditionnellement de ce en quoi consiste une œuvre d'art, à savoir la représentation ou, plus généralement, l'expression de quelque chose d'autre (qu'il s'agisse du monde extérieur ou d'une autre réalité intérieure ou transcendante).
- 8 Or, il semble que ce soit la volonté de surmonter également cette forme apparemment irréductible d'hétéronomie qui mène au formalisme le plus radical. En effet, du moment que l'œuvre fait référence à d'autres entités qu'à elle-même, elle s'impose, de fait, deux types de contraintes, les unes relevant des lois qui régissent notre relation à ces entités, les secondes, des lois auxquelles ces entités elles-mêmes sont soumises. Ainsi, la représentation d'un objet est dangereuse pour l'art, en premier lieu, parce qu'elle fait nécessairement intervenir dans l'œuvre la relation intéressée (négative ou positive) que nous avons à la réalité qu'elle représente, dans la mesure où nous sommes confrontés ou pouvons être confrontés à cette dernière dans notre existence ordinaire. En toute rigueur, dès lors que l'œuvre représente quelque chose, elle mobilise notre relation aux choses réelles qu'elle représente, c'est-à-dire une relation intéressée, au moins à l'aspect de ces choses. Seule une œuvre qui ne représente rien peut donc susciter un plaisir désintéressé, purement esthétique, un plaisir dépourvu de tout caractère pathologique. La meilleure manière d'avoir une relation désintéressée à l'œuvre, c'est que l'œuvre n'ait pas de contenu.
- 9 La représentation d'un objet impose à l'œuvre, en second lieu, le respect des normes ou des lois auxquelles cet objet est soumis. Pour le critique Léon Degand, l'abstraction en peinture est la conséquence d'un refus radical du « pacte » qui lie l'art figuratif au monde extérieur et à la « tyrannie » qu'il subit de ce fait⁷. Mais un formaliste conséquent ne peut s'en tenir à ce rejet de la figuration de la réalité empirique. Une abstraction se réclamant – parce qu'elle la juge plus noble ou plus profonde – d'une autre réalité que celle du monde empirique, qu'il s'agisse d'une réalité « transcendante », au sens de Worringer, ou de la « nécessité intérieure » Kandinsky, replace l'art dans une situation toute aussi hétéronome que celle qu'impose l'art figuratif. Un formaliste conséquent refuse tout « pacte » qui lierait l'art non seulement au monde extérieur, mais aussi bien à toute autre réalité préexistante, quelle qu'en soit la nature. Ainsi, la revendication d'autonomie artistique radicale que formule un abstrait radical comme Ad Reinhardt aboutit au rejet de toute « représentation d'une réalité derrière la réalité »⁸ : « La seule chose à dire au sujet de l'art, c'est qu'il est (...). L'art, c'est l'art-en-tant-qu'art, et tout le reste, c'est tout le reste⁹. »
- 10 Ainsi, un art pur ne peut être qu'abstrait, c'est-à-dire sans aucun contenu. Or, quand on élimine tout contenu, il ne reste que la forme ou la manière de représenter. La recherche de la spécificité de l'expérience esthétique, en tant que plaisir pur et désintéressé, conduit ainsi au formalisme. Dès qu'il y a un contenu, c'est-à-dire dès qu'une réalité indépendante de l'œuvre est représentée, l'œuvre devient dépendante des lois auxquelles est soumise cette réalité et notre relation à elle.

d. Deux types de formalismes : l'art abstrait et l'art réflexif ou critique

- 11 Il est une réalité, néanmoins, que l'art peut représenter sans perdre son autonomie : l'art lui-même en tant qu'il n'obéit qu'à ses propres lois. Ainsi, partant de la « déduction » précédente, deux types de formalismes différents sont possibles : le premier consiste à rejeter tout contenu, à refuser de faire référence à quelque objet que ce soit. C'est l'art abstrait en son sens le plus strict. Le second type de formalisme est un art réflexif qui se prend lui-même pour objet, à l'exclusion de tout autre référent. Autrement dit, pour échapper à l'hétéronomie, l'art ne doit pas nécessairement récuser toute forme d'objectivité et s'enfermer dans une sorte de hantise de la référence ; il suffit qu'il devienne son propre objet, plus précisément, qu'il se donne pour tâche non pas de représenter une réalité indépendante, ni, à l'inverse, de ne rien représenter du tout, mais de se représenter lui-même en tant que processus de production artistique. Un bon exemple de cet art réflexif ou critique est l'œuvre de Beckett, telle que l'analyse Pascale Casanova : *Cap au pire* n'est que l'exhibition de l'effort de l'écrivain pour écrire un livre qui ne fasse référence qu'à lui-même et qui, pour ce faire, travaille indéfiniment à ne rien dire, à supprimer toute référence à une quelconque autre chose que ce travail lui-même. Les textes de Beckett sont, comme il le dit lui-même, « sans au-delà ni en-deçà ». « Ils ne racontent que le processus de leur engendrement, soit l'épuisement des possibles et des conséquences logiques et formelles d'une proposition donnée arbitrairement comme moteur d'écriture¹⁰. » Mieux, il semble que, dans *Cap au pire*, la proposition en question, loin d'être choisie arbitrairement, est précisément, la tentative formaliste elle-même, dans sa première acception, c'est-à-dire en tant qu'effort pour supprimer toute réalité subjective et objective indépendante de l'œuvre : tout est mis en œuvre pour dire toujours moins, pour aller, sans cesse, vers le pire, selon un « parti pris de péjoration généralisée »¹¹.
- 12 Nous avons essayé de montrer que la conception formaliste de l'art dérivait, au moins du point de vue d'une déduction conceptuelle, de la tentative critique de caractérisation de l'expérience esthétique et de la revendication d'autonomie radicale qui en est la conséquence immédiate. Le formalisme dépend donc conceptuellement, sinon historiquement d'une définition du plaisir esthétique en tant que satisfaction pure et désintéressée, radicalement différente de toutes les autres formes de satisfactions possibles, conceptuelles ou sensibles. Souligner cette filiation permet de mieux comprendre pourquoi beaucoup de pratiques artistiques en rupture avec le formalisme, ont en commun de se réclamer d'une esthétique du mélange et de l'impur et de combiner, sinon de juxtaposer, dans leurs œuvres, des matériaux empruntés à tous les domaines de l'expérience.

NOTES

1. Ernst Gombrich, *Histoire de l'Art*, Flammarion, 1982 ; nouvelle édition, 1990.-*L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1971.-*Réflexions sur l'Histoire de l'art*, éd. Jacqueline Chambon, 1987. Ernst Gombrich, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit*, 1991.
2. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, J. Vrin 1965 p. 49.
3. *Ibid.*, p. 59.
4. *Ibid.*, p. 49-50.
5. *Ibid.*, p. 54-55.
6. P. 55.
7. Léon Degand, *Abstraction-figuration. Langage et signification de la peinture*, éd. Cercle d'Art, Paris, 1988.
8. Ad Reinhardt, *Catalogue Ad Reinhardt*, New York, Betty Parsons Gallery, 1947.
9. Ad Reinhardt, *Art-as-Art*, *Art international*, 20 décembre 1962, p. 36.
10. Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, 1997, p. 115.
11. *Ibid.*, p. 18.

La forme, le schème et le symbole

Pour une théorie de l'artialisation

Alain Roger

- 1 Voilà plus de deux décennies que je m'efforce d'élaborer une esthétique transcendantale à partir de la notion de schème, empruntée à Kant¹. Aussi vais-je essayer de retracer à grands traits l'itinéraire qui m'a conduit à écarter la notion de forme pour lui substituer celle de schème, de modèle artistique, dans le cadre d'une théorie générale de l'*artialisation*, un mot que j'emprunte à Montaigne et qui désigne, à mes yeux, la fonction transcendantale de l'art.
- 2 Mon hypothèse, à l'origine, fut la suivante : Kant n'a pas réalisé, dans la sphère esthétique, la révolution copernicienne qu'il avait effectuée dans le domaine cognitif. Sa doctrine nous fournit pourtant tous les éléments qui permettraient de l'opérer, à condition de les distribuer et de les articuler autrement, au risque de ce qu'il faut bien appeler une trahison du kantisme. Il suffit en effet de transporter la théorie du schématisme transcendantal (première *Critique*) dans la sphère esthétique (troisième *Critique*) pour réaliser cette révolution, à laquelle Kant s'est refusé.
- 3 « Il n'y a pas d'esthétique kantienne². » Pourquoi ? Parce que, dans le jugement de goût, « l'imagination schématise sans concept »³. On peut toutefois se poser cette question, qui engage plus que l'exégèse de Kant : « schématiser sans concept » condamne-t-il au jugement réfléchissant ? En d'autres termes, pourquoi la doctrine du schématisme, cet « art caché dans les profondeurs de l'âme humaine » (*eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele*)⁴, n'est-elle ni appliquée, ni développée dans la *Critique de la faculté de juger* ?
- 4 Pourquoi « l'art caché » est-il évincé là où justement, on s'attendrait à le voir exposé, pour ainsi dire, à découvert ? Bref, pourquoi le schématisme est-il un « art », et l'art nullement « un schématisme » ?
- 5 Comme le souligne Gilles Deleuze dans un article mémorable, l'imagination « ne schématise que dans l'intérêt spéculatif⁵ » ; dans la sphère esthétique, elle « réfléchit ». Mais alors, que peut bien signifier l'expression « schématiser sans concept » ? « Cette formule, dit Deleuze, est plus brillante qu'exacte⁶ » Voire. Ne faut-il pas, au contraire, la prendre au sérieux et à la lettre, pour soutenir que l'imagination, sans abdiquer son

pouvoir transcendantal, schématise désormais sans concept, dans la mesure où l'expérience n'est plus soumise à la juridiction de l'entendement (Kant l'admet), mais à celle de l'art (Kant le refuse) ? Il s'agirait alors de fondre en un seul corps théorique la *verborgene Kunst* de la première *Critique* et le *schematisieren ohne Begriff* de la troisième, et l'on comprendrait alors pourquoi et comment, dans la perception esthétique, l'imagination schématise sans concept ; ce qui ne signifie pas une pure vacuité : le *ohne* ne désigne pas la disparition de toute détermination, mais renvoie à cette « latence » de l'art, qui est tout le contraire d'une absence. L'art, pour être efficace, doit d'abord imprégner, « informer », schématiser le regard, et cette imprégnation, cette information, cette schématisation s'effectuent spontanément, à l'insu du sujet ; ou, pour user d'une autre terminologie, les modèles artistiques ne peuvent opérer, c'est-à-dire fonder notre perception esthétique du monde, que s'ils *modèlent* d'abord la vision collective, ce que soupçonne Kant, lorsqu'il évoque un *sensus communis*. L'expérience esthétique suppose donc, comme sa condition transcendantale – mais je préfère dire « socio-transcendantale », car les modèles sont culturels-, une opération artistique, que je nomme, en reprenant un mot de Charles Lalo, qui le devait lui-même à Montaigne, une *artialisation*.

- 6 L'auteur de la révolution copernicienne en ce domaine, celui qui mérite d'être appelé le Kant de l'esthétique, est Oscar Wilde, qui, dans *La Décadence du mensonge* (*The Decay of lying*), un siècle après la *Critique de la faculté de juger*, pose les fondements d'une esthétique transcendantale, même si celle-ci prend, sous la plume espiègle de l'écrivain, les allures d'un esthétisme transcendantal. Quoi qu'il en soit, la référence à Kant n'est guère douteuse :
- 7 Kant : « Nous ne connaissons *a priori* des choses que ce que nous y mettons nous-mêmes⁷ . »
- 8 Wilde : « Si nous entendons par “nature” la collection des phénomènes extérieurs à l'homme, alors nous découvrons en elle seulement ce que nous y mettons nous-mêmes⁸. » « Considérez les faits du point de vue scientifique ou métaphysique et vous conviendrez que j'ai raison. Qu'est-ce en effet que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés⁹. »
- 9 Tout se passe comme si la doctrine kantienne d'une « législation pour la nature », soumise aux catégories de l'entendement, se trouvait désormais appliquée à la sphère esthétique, soumise aux schèmes artistiques :
- 10 Kant : « Ce que, préparés par la culture, nous nommons sublime, apparaîtra à l'homme grossier, sans éducation morale, simplement comme effrayant. (...) Ainsi le bon paysan savoyard (dont parle M. de Saussure), qui n'était pas sans bon sens, traitait de fous tous les amateurs de glace, sans hésiter¹⁰. »
- 11 Wilde : « À qui, sinon aux Impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? (...) Le changement prodigieux survenu, au cours des dernières années, dans le climat de Londres, est entièrement dû à cette école d'art. (...) De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais

personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés. (...) Où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme sans culture attrape un rhume¹¹. »

- 12 Dira-t-on qu'il s'agit là d'un esthétisme élitiste, supposant une culture réservée à quelques privilégiés, assez riches et oisifs pour fréquenter les galeries d'art ? Je n'en crois rien. Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche d'une profusion de modèles, latents (« l'art caché »), invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, photographiques, etc., qui œuvrant en silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, dans notre regard, provient de l'art.
- 13 Cette conception de l'artiste oculiste, transformant la vision de ses contemporains, fût-ce à leur œil défendant, cette conviction que l'art détient un pouvoir constitutif, sinon transcendantal, est plus ou moins partagée par la plupart des philosophes qui, au début du xx^e siècle, s'intéressent à l'esthétique. C'est ainsi que, dans la seule année 1912, elle est simultanément exposée, en Allemagne par Georg Simmel, dans sa *Philosophie du paysage*, en Italie par Benedetto Croce, dans son *Bréviaire d'esthétique*, en France par Charles Lalo, dans son *Introduction à l'esthétique* : « La nature sans l'humanité n'est ni belle ni laide. Elle est anesthésique. (...) La beauté de la nature nous apparaît spontanément à travers un art qui lui est étranger. »¹²
- 14 Il est dommage que Lalo ait, par la suite, délaissé cette thèse et n'ait pas donné à l'idée de « nature artialisée » empruntée à Montaigne¹³, le traitement conceptuel qu'elle méritait. Je me suis toujours demandé pourquoi Lalo avait ainsi stérilisé sa propre inspiration. Est-ce la peur d'être taxé d'esthétisme ? J'incline à le croire, ayant moi-même encouru ce reproche quand j'ai repris à mon compte cette notion d'artialisation. On constate d'ailleurs un phénomène analogue chez Mikel Dufrenne. Alors que, dans sa volumineuse *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, il reprend, à l'occasion, la thèse de Lalo – soulignant, par exemple, le « pouvoir qu'a l'objet esthétique (...) d'anticiper sur l'expérience »¹⁴ –, il se livre, peu après, à une critique acerbe de cette même thèse : « Nous ne saurions souscrire à l'opinion selon laquelle nous verrions la nature, lorsque nous l'esthétisons, à travers l'art¹⁵. »
- 15 J'ai tort de m'étonner. La tradition philosophique française éprouve une aversion viscérale (disons : « viscébrale ») envers l'idéalisme, d'une part, la sociologie, d'autre part. Dès lors, l'idée d'une fonction socio-transcendantale de l'art ne peut que lui être odieuse : doublement monstrueuse. C'est pourquoi l'œuvre de Francastel a été plus ou moins rejetée par la communauté scientifique, avant de tomber dans un oubli injuste.
- 16 Mais revenons en arrière et, puisque c'est le thème du cycle de conférences organisé et animé par Eveline Pinto, je vais m'attarder sur la fortune, mais aussi l'infortune de la notion de forme, dans l'esthétique du xx^e siècle, et vous avouer les raisons pour lesquelles je l'ai, après maintes tentatives d'appropriation, finalement abandonnée, non sans remords, comme un amant vis-à-vis d'une femme, longtemps courtisée, mais qui, décidément, n'est pas « son genre » (Swann, à propos d'Odette).
- 17 Je me suis, pendant des années, posé cette question : pourquoi m'accrocher à la notion de schème, au demeurant obscure, et si problématique, de l'aveu même de Kant, alors que j'avais sous la main, disponible, ancestrale et chère aux artistes, la Forme ? Son étymologie plaide pour elle : *Forma*, moule. *Formosus*, « bien moulé, beau ». Une belle

femme est dite *formosa*. Ainsi, au début de la première *Bucolique* de Virgile : *Tu Tityre, lentus in umbra/Formosam resonare daces Amaryllida silvas*. « Toi, Tityre, tu apprends aux forêts à redire en écho la belle Amaryllis... », *Formosa*, *Famosa*, par la grâce du vers. Il convient aussi de souligner la richesse des vocables qui s'organisent autour du radical : *informe*, *difforme*, *informer*, *déformer*, *transformer*, etc., en quoi elle s'apparente au *Bild* allemand, dont la constellation est encore plus impressionnante : *bilden* (former, façonner, modeler), *Bildung* (culture), *ausbilden* (parfaire), *einbilden* (imaginer), *Einbildungskraft* (imagination), *nachbilden* (copier), *verbilden* (déformer), *Vorbild* (exemple), *umbilden* (transformer), etc. Ne serions-nous pas mieux inspirés de nous en tenir au couple *Forme-Bild* et à ses dérivés ? On dirait alors que la matière, d'abord formée, mise en forme artistique, est ensuite, par la médiation de la *forma latens*, ou forme recueillie par le regard, informé, au sens transcendantal du terme.

- 18 Mais la simplicité et la fréquence de son emploi ne sauraient constituer une preuve décisive. La *Forme*, si séduisante soit-elle et parce qu'elle est spécieuse, anesthésie la théorie et favorise la raison paresseuse, la condamnant au formalisme, dans son acception péjorative. C'est ce que confirment toutes les tentatives pour fonder l'esthétique sur la notion de forme. Qu'il s'agisse des formalistes allemands (l'école de la *Sichtbarkeit*), russes (Chklovski, Tynianov, etc.) ou français (Focillon, Souriau, etc.), on constate en dépit de différences principielles considérables, une étrange similitude finale, qui n'est sans doute que la fatalité doctrinale de la *Forme*.
- 19 Je passerai rapidement sur l'esthétique française, puisque je l'ai déjà évoquée avec Charles Lalo et Mikel Dufrenne. Aussi précieuses que soient les variations sur le travail de l'artiste, chez Alain, Focillon ou Valéry, jamais elles n'introduisent à la question transcendantale, sauf peut-être chez Souriau : « Aucun artiste ne se mettrait en devoir d'ainsi détacher cette forme de sa substance, s'il ne la croyait apte à informer indéfiniment d'autres substances¹⁶. » Mais cette intuition « transcendantale » est aussitôt noyée dans le formalisme et contaminée par l'invasion d'une terminologie platonicienne et quelque peu scolastique : ce ne sont qu'« idées », « entités », « quiddités », « essences formelles », « formes idéales », etc. Le projet d'une esthétique comme « science pure des formes » (*op. cit.*, p. 398) n'est sans doute pas vain, mais il oublie, ou plutôt élimine ce qui me paraît essentiel : la schématisation, la modélisation, bref l'artialisation. C'est donc toujours la même question (kantienne, husserlienne) qui se pose : comment passer d'une logique formelle à une logique transcendantale, comment passer d'une esthétique formelle à une esthétique transcendantale ?
- 20 Plus efficace pour mon propos est la position des formalistes russes, que leurs préoccupations linguistiques ont rapprochés de la question transcendantale, même s'ils ne l'ont jamais posée. Ainsi, pour Chklovski, « le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur, et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle, et arrive au maximum de sa force et de sa durée »¹⁷. L'art aurait donc pour fonction de constituer des perceptions-modèles, par opposition au regard usé de l'appréhension quotidienne, et l'on attend, évidemment, une théorie de la modélisation perceptive. En vain. Quelques années plus tard, Jakobson abordera, à son tour, le problème de l'invention artistique : « Le caractère conventionnel, traditionnel, de la présentation picturale, détermine dans une large mesure l'acte même de perception visuelle. Au fur et à mesure que s'accumulent les traditions, l'image picturale devient un idéogramme, une formule que nous lions

immédiatement à l'objet suivant une association de contiguïté. (...) L'idéogramme doit être déformé. Le peintre novateur doit voir dans l'objet ce qu'hier encore on ne voyait pas. Il doit imposer à la perception une nouvelle forme¹⁸. » Texte positif, mais dont on aperçoit aussitôt les limites : l'idéogramme n'est pas un schème, l'association par contiguïté n'est pas schématisation. Jakobson, par la suite, est revenu fréquemment sur le problème de l'efficacité artistique ; ainsi, dans « Linguistique et Poétique », lorsqu'il traite de l'effet de paronomase¹⁹. Mais on est loin d'une esthétique transcendante, dont le fameux principe jakobsonien – « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »²⁰ – ne pourrait constituer qu'un rouage.

- 21 Ce sont sans doute les théoriciens de la *Sichtbarkeit* (« visibilité » ou « visualité »), Fiedler, Hildebrand, Wölfflin, etc., qui nous proposent la meilleure doctrine formaliste de l'art, au point qu'on pourrait se demander s'ils n'ont pas élucidé tout le processus de schématisation, au concept près. Encore n'est-ce pas entièrement exact, puisque le concept se trouve chez Wölfflin, pour qui les « schèmes de la vision diffèrent d'une nation à l'autre »²¹, et, bien sûr, d'une époque à l'autre, même si l'histoire des transformations de l'œil, qui est l'objet des *Grundbegriffe*, ne se réduit pas aux dix catégories optiques qui déterminent les visions classique et baroque. Quelque soit la terminologie, le thème est déjà présent chez Hildebrand : l'artiste « augmente notre contact avec la nature », il « réalise ainsi une impression qui produit des valeurs de représentation chez le spectateur »²², et chez Fiedler : l'art, au même titre que la science, « élabore le réel » et « contribue à la grande entreprise d'objectivation du monde »²³. Ainsi, avec la *Sichtbarkeit*, l'accent se trouve déplacé de l'amont, la schématisation « dans » l'œuvre, vers l'aval, la schématisation à l'œuvre dans le regard collectif, profondément artialisé. On dispose enfin d'un véritable « kantisme » de l'art, auquel ne manque-mais cette lacune est d'importance – qu'une détermination rigoureuse de l'artialisation *in visu*. Non qu'elle soit absente ; mais elle demeure allusive et abstraite, de sorte que l'articulation historique (socio-transcendante) des *Bildformen* et des *Naturformen* est plutôt énoncée comme thème que démontée comme mécanisme. « Il reste, reconnaît Wölfflin, à écrire une histoire de la culture, où l'on tiendrait compte de la fonction directrice qui a été, temporairement, celle des beaux-arts²⁴. » Corrigeons : il reste à écrire une histoire de la nature, ou l'on tiendrait compte de la fonction directrice qui a été, de tous temps, celle des beaux-arts.
- 22 On pouvait espérer que le néo-kantisme de Cassirer allait combler cette lacune et développer en esthétique transcendante ce que les Visibilistes n'avaient su qu'esquisser, faute de concepts appropriés ; et les premiers pages de *La Philosophie des formes symboliques* sont, de fait, prometteuses : « Non seulement la science, mais aussi le langage, le mythe, l'art, la religion ont en propre de livrer les pierres qui servent à construire pour nous le monde du "réel". (...) Ce ne sont pas des milieux indifférents, mais les véritables sources de lumière, les conditions du voir et l'origine de toute configuration visuelle²⁵. » Mais, si Cassirer consacre son premier volume au langage, le second au mythe et à la religion, le troisième à la science et à la connaissance en général, il ne dit presque rien des « pierres » artistiques. Ainsi, les quelques références que l'on trouve au tome deux – art grec et égyptien – n'ont qu'une valeur documentaire, nullement transcendante, pour l'étude de la « conscience mythique et religieuse ». Certes, l'intention générale est kantienne et l'on s'approche parfois au plus près d'une théorie de la schématisation, puisque la perception joue « le rôle de modèle de l'objet naturel. Elle contient déjà, en une sorte de croquis schématique, cet objet »²⁶. De même, la pensée « élabore et projette les schémas avec et

selon lesquels elle oriente l'ensemble de son monde »²⁷. Mais que l'art puisse être, et soit effectivement le pourvoyeur de tels modèles, croquis schématiques et autres schèmes, Cassirer semble vouloir l'ignorer tout au long des trois volumes de son ouvrage principal. Sans doute souligne-t-il la nécessité de renouveler et d'élargir la « révolution copernicienne » de Kant²⁸. Mais lorsqu'il s'agit de l'art, les modalités d'une telle extension sont passées sous silence, comme nous font défaut les exemples qui permettraient, du moins, d'en avoir une idée.

- 23 Je croirais volontiers que Cassirer s'est dispensé de cette tâche parce que Panofsky, son élève, spécialisé dans la philosophie de l'art, allait s'en acquitter. De fait, *La Perspective comme forme symbolique*, publiée en 1924-1925, s'insère entre le premier et le troisième volume de Cassirer, faisant ainsi de cette trilogie une tétralogie. Dès 1920, dans son fameux article « Le concept de *Kunstwollen* », Panofsky avait posé le problème du transcendantal et rendu un hommage étonnant à Riegl, qui, « par suite de sa propre situation historique (...) ne pouvait, pour ainsi dire, pas encore avoir lui-même une connaissance parfaite du fait qu'il avait fondé une philosophie transcendantale de l'art ». Et Panofsky de plaider « en faveur de cette méthode transcendantalo-scientifique »²⁹.
- 24 Toutes les conditions paraissaient donc remplies pour la constitution d'une esthétique révolutionnaire, au sens copernicien du terme. D'où notre déception. Même dans *La Perspective comme forme symbolique*, l'orientation transcendantale fait le plus souvent place à l'investigation méticuleuse des configurations artistiques et des spéculations scientifiques, c'est-à-dire, qu'on le veuille ou non, à la philologie, au détriment de la philosophie. Tout se passe comme si l'érudition (d'ailleurs contestée depuis) étouffait l'inspiration transcendantale, pourtant si vive auparavant. Et cette tendance ne fera que s'accroître après l'émigration, quand Panofsky trouvera des conditions de moins en moins favorables à son néo-kantisme, et de plus en plus favorables à son « positivisme ». Mais on peut dire que la cause était entendue dès avant l'exil puisque, dans les deux articles de 1932 et 1933, qui deviendront l'introduction aux *Essais d'iconologie*, publiés aux États-Unis en 1939, le renoncement au transcendantal et à la philosophie de l'art est manifeste. Quels que soient les mérites de l'iconologie, comme discipline de l'interprétation du sens des œuvres d'art – une discipline pour laquelle j'ai, personnellement, la plus grande admiration-, je ne peux m'empêcher de penser qu'elle nous a sans doute privés du monument philosophique que seul, peut-être, le grand Panofsky pouvait édifier.
- 25 Ce renoncement philosophique est particulièrement manifeste dans l'ouvrage posthume de Panofsky, *Les Primitifs flamands*³⁰. On est, tout à la fois, admiratif et désappointé. Admiratif si, en historien de l'art, on est soucieux d'érudition, de vérifications, d'attributions des œuvres, etc., mais désappointé en tant que philosophe, dans la mesure où Panofsky manque l'essentiel, c'est-à-dire le rôle fondamental, transcendantal, des peintres flamands dans la transformation du regard occidental et, en particulier, dans l'invention du paysage. Jamais Panofsky ne semble mesurer, ni même soupçonner l'importance de Campin et Van Eyck dans cette mutation considérable, l'avènement d'une sensibilité paysagère au xv^e siècle. Comme aveuglé par son érudition, il ne voit pas – pour n'évoquer que cet exemple, mais on pourrait aussi bien parler de l'invention de la perspective atmosphérique – le rôle décisif qu'a joué l'ouverture d'une fenêtre au fond de la scène religieuse, permettant d'y inscrire un second tableau, laïque celui-là, et qu'on dénommera, à la fin du siècle, un *landschap* (« bout de pays »), terme qui sera bientôt transcrit dans toutes les langues occidentales.

- 26 Il est temps de conclure. J'ai tenté de broser à grands traits, l'histoire contemporaine du formalisme esthétique et de ce que j'ai appelé ses infortunes. Ai-je réussi à vous convaincre qu'il vaut mieux parler de schèmes et de modèles, dans une perspective transcendante ou, mieux, puisque ces schèmes et ces modèles sont historiques et culturels, socio-transcendante ? Telle est du moins la tâche à laquelle j'ai voué ma vie philosophique. Avec succès ? Il ne m'appartient pas d'en juger ; mais je constate que, chez les théoriciens et les praticiens du paysage, aussi bien en France qu'à l'étranger, ma théorie de la double artialisation, *in situ* (sur le terrain), *in visu* (dans le regard) est tombée dans le domaine public, c'est-à-dire l'anonymat. Loin de m'en affliger, j'ai la faiblesse de m'en réjouir.
-

NOTES

1. Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978 ; *L'Art d'aimer, ou la fascination de la féminité*, Seyssel, Champ Vallon, 1995 ; *Art et anticipation*, Paris, Carré, 1995 ; *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
2. Gérard Lebrun, *Kant et la fin de la métaphysique*, Paris, Armand Colin, 1970, p.298.
3. *Die Einbildungskraft ohne Begriff schematisiert*, Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 35.
4. Kant, *Critique de la raison pure*, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement ». Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion*, 1956, trad. fr., Paris, Gallimard, 1971, passage cité en exergue du deuxième chapitre (p. 89). Mais, curieusement, l'art est devenu une simple « aptitude », et la référence kantienne demeure lettre morte.
5. Gilles Deleuze, « L'Idee de genèse dans l'esthétique de Kant », *Revue d'Esthétique*, 1963, p. 115.
6. Gilles Deleuze, *art. cit.*, p. 117.
7. Kant, *Critique de la raison pure*. Préface à la seconde édition.
8. Oscar Wilde, *La Décadence du mensonge*, 1889, trad. fr. dans *Opinions de littérature et d'art*, Paris, Librairie Ambert, 1914, p. 23. La traduction plus récente – *Œuvres*, Paris, Stock, 1977, deux volumes, II, p. 297 – est moins « kantienne » : « Si, d'autre part, on voit dans la nature l'ensemble des phénomènes extérieurs à l'homme, on ne découvre en elle que ce qu'on lui apporte. » Le fameux aphorisme, en forme de paradoxe : « La vie imite l'art » (*op. cit.*, p. 306), est la formule la plus spectaculaire, sinon la plus adéquate, du renversement wildien.
9. Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 307. Je retiens ici la traduction de 1977.
10. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 29. Il convient toutefois de signaler qu'une telle considération est assez exceptionnelle chez Kant.
11. Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 307. Traduction modifiée pour la dernière phrase.
12. Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 133 et 128.
13. Charles Lalo, *op. cit.*, p. 131, et Montaigne, *Essais*, III, 5, « Sur des vers de Virgile », où l'expression apparaît dans un contexte différent.
14. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., deux volumes, 1953, II, p. 539.
15. Mikel Dufrenne, « L'Expérience esthétique de la nature », *Revue Internationale de Philosophie*, Bruxelles, 1955, réédité dans *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck 1967, p. 41
16. Étienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929, p. 180.

17. Viktor Chklovski, « L'Art comme procédé », 1917, trad. fr. dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966, p. 94.
18. Roman Jakobson, « Du Réalisme artistique », 1921, trad. fr. dans *Théorie de la littérature*, p. 100.
19. Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », 1960, trad. fr. dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 219, où est analysé le slogan « I like Ike » et son efficacité électorale. N. Ruwet, dans sa note 2 de la page 221, propose ce commentaire judicieux : « Ces exemples indiquent assez l'importance de la fonction poétique, son action structurante, cristallisatrice sur la réalité sociale et culturelle. »
20. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 220.
21. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915, trad. fr., Paris, Gallimard, 1966, p. 268.
22. Adolf van Hildebrand, *Le Problème de la forme dans les arts plastiques*, 1893, trad. fr., Strasbourg, Heitz, 1903, p. 20 et 23.
23. Conrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Munich, Piper, 1913-1914, réédité avec la même pagination par Fink, Munich, 1971, deux volumes, I, p. 51, et II, p. 44.
24. Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 227.
25. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 1923, 1925, 1929 ; trad. fr., Paris, Minuit, 1972, trois volumes, I, p. 35.
26. Ernst Cassirer, *op. cit.*, III, p. 75. Souligné par moi.
27. Ernst Cassirer, *op. cit.*, III, p. 319. Souligné par moi.
28. Ernst Cassirer, *op. cit.*, I, p. 20.
29. Erwin Panofsky, « Le Concept de Kunstwollen », 1920, trad. fr. dans *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 217 et 218.
30. Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, 1971, trad. fr. Paris, Hazan, 1991.

Arguments antiformalistes

Yves Michaud

- 1 Il sera question ici sous le terme général d'art des arts plastiques et visuels. Une remarque préliminaire est que c'est déjà une manière très particulière de diviser le champ de l'art, à laquelle nous ne faisons guère attention parce qu'elle existe depuis longtemps pour nous – elle pourrait un jour changer et peut-être change-t-elle déjà. Je me borne à le signaler sans entrer dans une réflexion à ce sujet.
- 2 Dans cette conférence, je vais procéder à deux choses.
- 3 D'une part à une mise en perspective des arts plastiques au xx^e siècle de manière à déterminer le champ à propos duquel je développerai ensuite dans un second temps mon propos sur les arguments antiformalistes.
- 4 1) Le découpage du calendrier est affaire de convention sociale et d'artifices pour mesurer le temps et harmoniser les pratiques. C'est une banalité de dire que les événements et mouvements historiques ne se conforment pas forcément à ce découpage.
- 5 Pour ce qui est des arts plastiques visuels, le xx^e siècle commence légèrement en retard par rapport aux chiffres, dans les années 1905-1911, avec une série d'innovations fortes qui ont nom post-cézannisme, cubisme, papiers collés. Dans les dix ou quinze années qui suivent un dynamisme exceptionnel se répand et l'on voit apparaître toutes les avant-gardes dont on mesure maintenant qu'elles auront fait et marqué le xx^e siècle. suprématisme, constructivisme, dada, futurisme, surréalisme, etc. Quelle que soit la volonté de distance de l'historien, même s'il peut retracer des filiations et identifier des précurseurs, il lui faut reconnaître que l'art du xx^e siècle n'opère plus selon le paradigme moderne du xix^e siècle : il s'est produit une série de ruptures qui non seulement ont renouvelé le monde des formes (j'entends par là assez simplement l'apparence visuelle des œuvres d'art), mais qui ont aussi désarticulé l'objet artistique en lui faisant subir des traitements qui mettent à nu les composantes de la production artistique et de l'œuvre. Non seulement *Les Demoiselles d'Avignon* ne ressemblent à rien de ce qu'ont produit Manet ou Seurat, pour ne rien dire de Poussin ou de Piero della Francesca, mais à côté de l'objet artistique lui-même pris dans des genres encore bien définis (*Les Demoiselles d'Avignon* sont après tout quand même encore une peinture) sont apparus l'auteur, le médium, la

performance de production, les conditions de l'identification de l'œuvre. Marcel Duchamp a mis en évidence dès ses œuvres des années 1913-1917 toutes ces dimensions.

- 6 À l'autre bout de la période, le xx^e siècle a fini, à mon sens, encore plus tôt qu'il n'avait commencé en retard. Avec le recul que nous commençons à avoir, on peut situer ce moment à la fin des années 1970. Si bien que dans le domaine des arts plastiques, le xx^e siècle aura duré à peu près 70 ans. C'est au cours des années 1970 en effet que disparaissent les derniers mouvements à s'être proclamés d'avant-garde : le minimalisme, l'art conceptuel, l'art corporel, l'art *in situ*, Supports-surfaces. Il y a eu au cours des années 1960 un intense sursaut des avant-gardes, ce que Thomas Llorens a appelé « une nouvelle polémique de la modernité »¹. Des groupes d'artistes ont partagé alors des conceptions précises et réfléchies de l'œuvre, du travail artistique, de son efficacité sociale. Ils l'ont fait dans une perspective d'action sociale encore liée au projet sociétal ou politique de transformation révolutionnaire du monde. Mais les années 1970 voient ces mouvements bien souvent groupusculaires (de même qu'il y avait alors aussi des groupuscules en politique) se dissoudre. Les participants actifs prennent des chemins individuels et redeviennent des artistes en leur nom propre. Les polémiques se sont estompées, les engagements critiques ont été mis en sourdine. S'installe un consensus qui a cette particularité d'être un consensus dans la dissonance : à peu près tout est simultanément possible, tout est compossible. Buren, Boltanski, Sherman, Levine, Chen Zhen, Abramovic, Koons peuvent exposer côte à côte parce qu'ils sont tous des artistes, même si ce qu'ils font n'a pas grand-chose à voir. À la fin des années 1970 donc, on se retrouve dans le monde post-moderne. La première mention du terme « post-moderne » se trouve chez Leo Steinberg en 1968² ; le terme revient chez Charles Jencks à propos de l'architecture³ et il se généralise à partir des années 1977-1978. L'art ne disparaît pas : il entre dans un autre régime.
- 7 Cet autre régime se manifeste sur plusieurs plans.
- 8 Du côté des œuvres, en termes d'apparence visuelle, la diversité et la variété sont immenses. Tout fait l'affaire – installations, peintures, objets, messages, attitudes conceptuelles, vidéo, performances. Jamais le *anything goes* de Feyerabend n'a eu autant de pertinence.
- 9 Du côté de l'inscription historique, on est entré dans les temps de la citation et de la simulation. Plus rien ne peut être fait au premier degré après autant d'innovations, ruptures, avancées. Tous les possibles semblent avoir été expérimentés et on ne peut plus guère que les rejouer.
- 10 Du côté des conditions d'existence des œuvres, on entre dans les temps d'une nouvelle muséalisation, que j'appellerais une muséalisation banalisée. Si l'art moderne est indissociable de son institution d'identification, de reconnaissance et de valorisation, s'il est indissociable de l'idéal type du chef-d'œuvre ainsi que le montre Hans Belting dans *Le chef d'œuvre invisible*⁴, il me semble que le second mouvement de prolifération des musées des années 1980 et 1990, un mouvement qui est loin d'être fini, est d'une nature différente. Il y a désormais des musées partout et de tout et ils font partie de la consommation culturelle ordinaire – ce sont moins des institutions de reconnaissance que des lieux de pèlerinages touristiques sur les itinéraires de la consommation de loisir et de culture. Ils n'exposent plus des chefs-d'œuvre mais des attractions et des identités.
- 11 Du côté de la relation des œuvres et des artistes à la société, on entre dans les temps d'une intégration que je caractérise comme partielle et intermittente : il n'est plus question que

les œuvres soient reçues et célébrées comme des chefs-d'œuvre, ni qu'elles soient refusées et exécrées comme des provocations ou des fumisteries. Elles sont, comme toutes choses, promises à une intégration et à une absorption sociales aussi rapides que sans importance. Tout est possible et tout est à un moment ou un autre absorbé, consommé puis évacué. Telle est ce que j'appelle l'intégration partielle.

- 12 Un nouveau concept de l'art est requis pour penser cette situation – un concept en rupture avec ceux qui nous ont permis de penser l'art moderne et l'art contemporain à l'époque où il était encore moderne. Ce changement de paradigme est précisément ce qui provoque des crises parmi tous les Jean-Philippe et les Philippe-crisis nostalgiques lorsqu'on se tourne vers « ce qu'était l'art quand il était de l'art » et « ce qu'il devrait continuer à être pour rester de l'art »-je pense ici à Jean-Philippe Domecq⁵ – ou crises hystériques quand des croyants pas très surs d'eux mais d'autant plus bruyants et péremptaires tentent de se redonner de la croyance – je pense ici à Philippe Dagen⁶.
- 13 2) J'en viens maintenant à mon second point – les arguments antiformalistes.
- 14 Durant une bonne partie du xx^e siècle, un mode d'approche a prévalu s'agissant des arts plastiques – le mode d'approche formaliste. L'importance de la notion d'innovation et la fascination pour les avant-gardes ont été thématiques à travers le concept d'innovation formelle qu'on adossait opportunément à la thèse de l'art pour l'art. Une interprétation simpliste de cette thèse lui a ôté toute sa dimension éthique et même métaphysique pour la transformer en une sorte de philosophie de la spécialisation professionnelle opérant dans le domaine des productions formelles. Certes, cette esthétique formaliste n'a pas dominé sans partage – elle correspond à l'apogée du formalisme greenbergien après la seconde guerre mondiale – mais elle a fini par constituer la manière dominante d'appréhender et de commenter les œuvres et les démarches en termes d'innovations formelles au sein d'un domaine de spécialisation plastique. Pour comprendre le succès de cette approche, il faudrait faire intervenir bien autre chose que des considérations esthétiques. Il faudrait parler des phénomènes de domination culturelle et d'impérialisme qu'a bien analysés Serge Guilbaut⁷. Il faudrait aussi parler de la mauvaise conscience des approches par le contenu qui étaient soit renvoyées du côté de l'objet publicitaire soit lourdement handicapées par les connotations politiques désastreuses du réalisme. Sans oublier les avantages du simplisme. Ce ne sera pas ici mon objet. Ce qui est plus surprenant est que de telles approches aient eu une telle force et une telle évidence s'agissant d'œuvres aussi différentes que celles du surréalisme, de l'expressionnisme abstrait ou du minimalisme. Comment peut-on parler en termes formels à la fois de Magritte, de Rothko, de Pollock, de Judd ou de Buren ? Nous savons bien, comme l'a dit Goodman dans un article peu connu⁸, que tout ressemble à tout sous un certain point de vue, ce qui autorise à l'évidence l'historien consciencieux à comparer la *Fontaine* de Duchamp à un marbre d'Arp, mais quand même... Le caractère le plus surprenant de cette suprématie formaliste serait bien qu'elle opérait contre toute évidence.
- 15 Je sais bien qu'il paraîtra déloyal à certains d'exposer des arguments anti-formalistes sans avoir exposé la position formaliste – mais d'une part celle-ci est assez répandue puisqu'elle a constitué le paradigme dominant de nos appréhensions des arts plastiques et d'autre part, je ne pense pas qu'elle soit assez subtile pour demander un exposé compliqué et détaillé. Elle se résume en fait à deux points : que l'art est une affaire de formes (ce qui n'est pas faux mais certainement pas la seule chose à dire de lui) et que ces formes changent selon une logique formelle propre à chaque domaine (ce qui n'est pas non plus faux mais certainement pas le tout de la vérité). Greenberg ne dit pas vraiment

autre chose et Rosalind Krauss dans un livre comme *Passages dans la sculpture moderne*⁹ pas tellement non plus. En revanche, la grille d'explication formaliste sera d'autant plus persuasive qu'elle exclut beaucoup – il ne reste effectivement plus que des passages de formes à d'autres, avec à chaque passage la présence d'un héros novateur. L'histoire de l'art en prend la simplicité de l'histoire sainte. Nous avons perdu celle-ci – nous voilà de nouveau consolés par celle-là.

- 16 Par rapport à de tels simplismes, il n'est pas mauvais de réintroduire de la complexité. Beaucoup d'approches plus ou moins récentes ont entrepris de réintroduire cette complexité. C'est le cas des *Langages de l'art* de Goodman¹⁰ qui montre tous les jeux possibles des registres de la symbolisation. Les sémiologues, aussi, ont réintroduit de la complexité. Ce qu'on peut reprocher néanmoins à ces approches, c'est qu'à travers les notions de symboles ou de signes, elles continuent à porter en elle le formalisme en suggérant que le monde de l'art reste fermé sur celui des signes et fonctionne de manière formelle. C'est pourquoi je préfère de loin une approche volontairement plus rudimentaire qui fait appel non pas même à la notion d'information mais de contenu : les œuvres d'art ont des contenus de plusieurs sortes. Telle est l'approche de Thomas McEvilley dans un chapitre de son livre *Art and Discontent (Art, contenu, mécontentement)* paru en 1991 et publié en français en 1994¹¹.

Je me propose de suivre ces arguments en les discutant.

McEvilley répertorie treize sortes de contenu.

- 17 1) Le contenu résultant de l'œuvre d'art comme figurative. McEvilley souligne que ce contenu est à première vue le plus évident (« cela ressemble à ») mais qu'en fait il est bien plus difficile à identifier qu'on croit dès lors qu'on admet la caractère conventionnel des systèmes de représentation. Ce qui veut dire que ce contenu « figuratif » peut être aisément appréhendable et même banal lorsque nous sommes face à une figuration dont nous partageons les conventions (un bord de Seine), mais qu'il peut aussi être présent dans des objets dont nous ne saisissons pas le système de représentation – un mandala tibétain, une peinture aborigène australienne, une abstraction de Rothko.
- 18 2) Le contenu résultant des suppléments verbaux fournis par l'artiste ou des commentateurs.
- 19 Le formalisme privilégie les éléments purement optiques ou visuels mais il y a le titre, les suppléments donnés autour de l'œuvre par les artistes ou les critiques proches – le *studio talk*. On ne peut pas faire les développements qui ont été faits à propos du sublime de Barnett Newman sans tenir compte des titres qu'il a donnés ni de ses commentaires sur la cabalistique. Un monochrome de Klein prend son sens mystique, qui le différencie visuellement des monochromes par exemple d'Aurélien Nemours ou de ceux de Claude Rutault, des déclarations de Klein et même de sa biographie (le Japon, le judo, les immatériels, etc.).
- 20 3) Le contenu résultant du genre et du médium de l'œuvre.
- 21 Ici McEvilley n'entend pas le matériau mais le mode d'expression conventionnel – peinture, sculpture, céramique, installation – dans les significations historiques qu'il revêt, parfois avec des changements importants à quelques années d'intervalle. McEvilley donne ainsi l'exemple de la peinture (froide et distanciée) des années 1960 et de la sculpture au contraire appréhendée comme « dans l'espace concret » – ce qui fait que les performances de *body art* ont été assimilées à de la sculpture vivante et le *land art* à de la sculpture. En France la peinture des années 1970 a été vue comme genre critique et

éthique – aujourd'hui elle serait plutôt vue comme genre nostalgique et de second degré. De même certains genres sont vus comme « populaires » ou au contraire élevés. On sait ce qu'il en était pour la peinture d'histoire face à la nature morte. Dans une école d'art aujourd'hui la photographie est un genre noble.

22 4) Le contenu résultant du ou des matériaux de l'œuvre.

23 C'est un point sur lequel il n'est guère besoin de s'attarder. Il y a ceux qui peignent à l'huile et ceux qui peignent à l'acrylique, ou à la laque industrielle ou simplement en reprenant des matériaux abandonnés. Le rebut, le déchet recyclé dans le nouveau réalisme avait de ce point de vue un statut ambigu : entre le renversement des valeurs du bas vers le haut et les contraintes d'une économie encore de pénurie qui faisait perdurer les valeurs de la bohème. Le *High Tech*, l'organique, le plastique ont ainsi chacun leur contenu particulier, qui est susceptible de varier rapidement.

24 5) Le contenu résultant de l'échelle.

25 Il y a la sculpture bibelot et la sculpture monumentale, le talisman à peine visible et la grande machine prétentieuse, le tableau intime et ce qui est énorme et sublime. Cette sorte de contenu véhicule tout un écheveau de significations sociales, d'indications sur les commanditaires, les acheteurs, les lieux d'exposition possibles, la taille des ateliers. On y fait d'autant moins attention aujourd'hui que les œuvres sont transmises par l'image, la diapositive, la reproduction de revue et maintenant le fichier numérique.

26 6) Le contenu résultant de la durée de l'œuvre.

27 Une œuvre d'art est produite pour l'éternité – mais pas toujours et pas toujours sous la même forme. Il y a les statues taillées dans le granite et les poteries que l'on enterrait avec les défunts. Il y a le bronze pour l'éternité mais à l'inverse il y a les performances fugitives, les échanges immatériels, les dérisions de l'éternité comme la tonsure en étoile de Duchamp ou la conserve d'excrément de Manzoni. Il y a l'art qui est lié au rituel et celui qui est lié à la perpétuation du pouvoir. À quoi s'ajoutent tous les paradoxes induits par notre système de collection, de conservation patrimoniale qui « éternise » et pérennise jusqu'au plus fragile, ou donne une éternité factice à des objets entièrement produits et reproduits par les restaurateurs. Il est impossible de dissocier les données formelles de ces modes d'existence temporelle. Le carré blanc sur fond blanc de Malevitch est en fait aujourd'hui un carré jaunâtre sur un fond bis. Ce qu'il a de forme est en fait conceptuel-presque immatériel.

28 7) Le contenu résultant du contexte d'existence et de circulation

29 L'œuvre est faite dans l'atelier, ou dans une usine, ou directement sur le site naturel. Elle est ensuite montrée dans une galerie, chez un collectionneur particulier, dans la rue, au milieu d'un désert. Elle peut se mettre à circuler comme relique ou être seulement stockée en piteux état dans les réserves d'un musée ou l'entrepôt d'un marchand. La production de Gordon Matta-Clark, celle de Keith Haring concentrent de manière éminente ces ambiguïtés qui parasitent le message formel et finalement le submergent. Il y a le site spécifique de l'œuvre (qui peut être un non-site dans le cas d'une œuvre destinée par excellence au commerce, c'est-à-dire à la circulation) et puis les sites d'occasion, de circonstance, les tribulations de l'objet. Qu'on songe seulement à l'objet d'art premier dans le musée du même nom : objet de culte volé, pillé, ou bimbeloterie fabriquée pour les missionnaires et les explorateurs-nos premiers touristes, les premiers amateurs de l'art d'aéroport...

30 8) Le contenu résultant de la relation de l'œuvre et de l'histoire de l'art.

- 31 L'œuvre peut être inscrite dans l'histoire par son auteur lui-même – encore faut-il savoir de quelle histoire ? Une histoire rêvée, inventée, trouvée plus ou moins adroitement dans les livres (moi et Pollock, moi et Manet, moi et Picasso, moi, Manet, Picasso et Pollock). Elle peut l'être par un critique influent qui vient dire à l'artiste qui parle dans son dos – et l'artiste peut ou non prendre en charge cette filiation. Elle peut ne pas être du tout dans l'histoire de l'art – parce que l'artiste est ignorant, n'en a cure (les Naïfs), veut rester pur et brut, habite dans un monde où l'histoire n'existe pas ou n'est pas précisément son histoire à lui (l'artiste africain contemporain il y a encore dix ans). Avec ces divers modes de référence et de non référence, ce sont des pans entiers de citations, d'allusions, de non citations et de non allusions qui apparaissent ou disparaissent. La forme s'en charge ou s'en décharge – et du coup elle ne peut pas être vue de la même manière.
- 32 9) Le contenu résultant des événements que traverse l'œuvre.
- 33 On a affaire là à tout ce que Danto prend en compte quand il dit que des œuvres ou des commentaires ultérieurs peuvent modifier et ajouter des dimensions à des œuvres qui les ont précédées. C'est ainsi que selon McEvelley « l'utilisation par Greenberg des œuvres de Pollock comme preuves de l'existence d'une peinture sans contenu fait maintenant partie intégrante du contenu de ces tableaux »¹². Duchamp modifie la *Joconde*, Picasso les *Ménines* et les *Femmes d'Alger*. Pinoncelli en pissant dans l'urinoir de Duchamp le modifie encore.
- 34 10) Le contenu résultant de l'appartenance à une tradition iconographique.
- 35 Nous avons vu en premier les enjeux qui tiennent au contenu représentationnel en général : selon les conventions de représentation une œuvre est ou n'est pas reconnue comme figurative. Ici il s'agit d'autre chose : des conventions de figuration au sein d'une tradition déjà identifiée. Dans l'iconographie chrétienne, le bleu est la couleur de la vierge Marie et de même l'ange Gabriel n'est pas un homme avec des ailes d'oiseaux mais l'ange de l'Annonciation. Une fois que nous percevons les images sur l'écran comme du cinéma, le téléphone blanc de la comédie hollywoodienne signifie un certain type d'intrigue et de récit et pas seulement un téléphone : il entre dans une série iconographique. Aujourd'hui le bougé de certaines images picturales signifie le renvoi à l'image télévisuelle ou vidéo. Il est rudimentaire de déchiffrer pesamment de simples formes picturales.
- 36 11) Le contenu résultant des propriétés formelles.
- 37 Le paradoxe est que même les formes ont un sens qui n'est pas formel. Les *drippings* de Pollock sont des vecteurs d'énergie, de même que les formes de Soulages. Les monochromes de Ryman sont tremblants d'énergie contenue ou retenue, ceux de Bishop exemplifient l'hésitation ou le refus d'être péremptoire. Il y a là autant de conventions qui surchargent les formes de significations. Parfois nous pouvons saisir ces conventions, parfois non – mais le fait que ces conventions nous soient parfois connues devrait nous inciter à être plus prudents quand nous croyons qu'il y a seulement l'effet formel d'une forme.
- 38 12) Le contenu résultant des attitudes susceptibles de modifier les catégories précédentes.
- 39 Il s'agit de prendre en compte ici les modalisations des attitudes précédentes. On peut utiliser une iconographie avec ironie, mépris, respect religieux, servilité. Il est question ici de toutes les attitudes au second degré qui sont si courantes dans la production et l'identification des œuvres d'art. La *Joconde* de *LHOOQ* de Duchamp est ici paradigmatique mais on trouve des exemples de cette sorte au cœur de l'art le plus classique – par exemple dans la nature morte hollandaise ou la peinture de Murillo. Ce qui nous renvoie à la prise en compte des intentions de l'artiste.

- 40 13) Dernier contenu, celui résultant des réactions biologiques ou physiologiques à l'œuvre.
- 41 Nous sommes ici dans un domaine de suppositions, celles concernant d'éventuels stimuli qui s'adresserait à la perception des hominiens en tant qu'ils sont des hominiens avant toute acculturation. Stimuli sexuels, stimuli liés à la perception de l'horreur et de la mort, formes ayant des connotations « biotiques » d'agression ou de paix. De même certaines couleurs déclencheraient des réactions spécifiques d'agressivité, de peur, d'apaisement. Nous sommes ici dans l'incertitude mais il serait bon de réfléchir sur notre attrait pour la pornographie, notre fascination pour la violence et le sensationnel, les conditions physiologiques de l'action du design décoratif, etc. C'est la psychanalyse de l'art, quand elle existe, par exemple chez Winnicott, Ehrenzweig ou Stokes qui serait à consulter aussi sur ce point.
- 42 3) Il me reste à conclure.
- 43 Je le ferai en quelques remarques rapides.
- 44 – À l'évidence la complexité des œuvres visuelles et de la perception des œuvres visuelles est considérable. C'est évidemment une banalité de dire cela, mais la théorie esthétique balance le plus souvent entre une reconnaissance a-théorique de cette complexité et le repli sur des simplifications d'explication inacceptables. Ce qu'il nous faut, c'est au contraire être capable d'avoir conscience de cette complexité et ne pas en prendre prétexte pour être simpliste ou pour refuser la théorie. Chaque fois il nous faut mener une analyse patiente, délicate et informée.
- 45 – Face à l'évidence de cette multiplicité des contenus, le simplisme des approches formalistes est-il vraiment encore à démontrer ? Reste quand même à se demander les raisons de leur succès, les mécanismes d'exclusion qui leur ont permis de paraître crédibles et les opérations qu'accomplissent les artistes formalistes pour neutraliser les diverses dimensions du contenu. La réduction peut être le fait du critique qui s'aveugle aux dimensions diverses de l'œuvre. Elle peut aussi être le résultat de l'effort conscient de l'artiste pour diminuer le contenu. Le minimalisme a ainsi représenté un effort héroïque pour réduire draconiquement les niveaux de contenu des œuvres : elles ont un contenu anti-contenu pourrait-on dire.
- 46 – Cette diversité des contenus fournit probablement aussi un indice quant à la valeur des œuvres. Une œuvre d'art peut avoir une grande cohérence entre les différents niveaux de contenu dont il a été question : comme le dit McEvelley, elle apparaît alors avec une densité qui est celle du chef-d'œuvre et elle donne au réel un caractère persuasif et sans faille. Elle peut aussi faire jouer les contradictions entre les niveaux de contenu – on parlera alors de conflits, de paradoxes, de tensions, de négation ou de destruction des processus de signification. En fait nous retrouverions ici sous d'autres termes, peut-être plus clairs, ce que Goodman appelle dans *Manières de faire des mondes* les symptômes de l'esthétique (densité syntaxique, densité sémantique, saturation relative, exemplification et référence multiple et complexe)¹³.
- 47 – La situation post-moderne a l'immense avantage de nous mettre brutalement et crûment en face de cette diversité et de ce pluralisme. Il serait cependant intéressant maintenant de relancer la réflexion pour se demander selon quels niveaux de contenu fonctionnent les œuvres post-modernes ou contemporaines. Car les niveaux de contenus, avec leurs conditions d'appréhension et de pérennisation (via la transmission) déterminent aussi de quel type est une œuvre, et plus encore à quel type de durée elle

peut prétendre. Une telle réflexion risquerait de montrer que les simplismes du formalisme ont une intéressante connivence avec la durée – la forme c'est ce qui reste quand on ne voit rien d'autre. Ce qui est bien pratique, assez efficace et passablement pauvre. Le tout est de savoir si on préfère la richesse de la prolifération ou les certitudes dogmatiques gagnées aux dépens... des contenus.

NOTES

1. Sur cette idée voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F. 1997 chapitre III, p. 108-123.
2. Leo Steinberg, *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 91.
3. Charles Jencks, « The Rise of Post-modern Architecture », *Architecture Association Quarterly*, n° 4, 1975.
4. Hans Belting, *Das Unsichtbar Meisterwerk*, Francfort, Beck, 1998, trad. fr. à paraître aux éditions Jacqueline Chambon, collection Rayon Art en 2002.
5. Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art*, Paris, éd. Esprit, 1994.
6. Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
7. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1988.
8. Nelson Goodman, « Seven Strictures on Similarity », dans *Problems and Projects*, New York, The Bobs-Merrill Company, 1972, p. 437-446.
9. Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson (1977)*, trad. fr., Paris, Macula, 1994.
10. Nelson Goodman, *Langages de l'art (1968)*, trad. fr. par Jacques Morizot, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, collection Rayon Art, 1990.
11. Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement (1990)*, trad. fr. par Christian Bounay, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1994.
12. Thomas McEvelley, *op. cit.*, p. 71.
13. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes (1978)*, trad. fr. par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, collection Rayon Art, 1992, p. 92-95.

Table des illustrations

- 1 Page 8 : Jean Tinguely, *Hommage à New York*.
- 2 Page 30 : Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.
- 3 Page 78 : Bernard Piffaretti, *Va et vient et come go*.
- 4 Page 82 : Patrick Saytour, vue de l'exposition *Le bel âge*.
- 5 Page 86 : Gwen Rouvillois, vue de l'exposition *Cent titres de propriété* (en haut) ; détail, *Titre de propriété* (en bas).
- 6 Page 90 : Matthieu Laurette, *Matthieu Laurette présente FREE SAMPLE DEMIX*.
- 7 Page 94 : Yoon Ja et Patrick Devautour, *Le cabinet d'amateur*.
- 8 Page 98 : Andrea Fraser, inauguration de l'exposition *InSITE 97* (en haut) ; Andrea Fraser clôt les discours officiels en prononçant son *Inaugural Speech* (en bas).